سلسلة الفنون

القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

الفنون الإسلامية

د. سعاد ماهر

الفُنُونُ الإسلاميّة

د. سعاد ماهر



برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

ماجدة عبد العليم

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصدير

عرف الإنسان الفن منذ عصر ما قبل التاريخ، وهو ما تؤكده نقوشه وزخارفه على جدران الكهوف. وارتبط الفن بالدين منذ البداية مع اعتقاد الإنسان الأول أن هناك قوى خفية تؤثر فى كيانه وتحكم مصيره، ومن ثم لجأ إلى الفن إما لمحاكاة الطبيعة، أوجلبًا للنفع واتقاءً للشر، فأقام التماثيل للآلهة وزين أماكن العبادة والمقابر.

وظل الفن طيلة عهود طويلة فى خدمة ديانات شعوب الشرق القديم، وجاءت اليهودية والشعوب على هذه الحالة فعملت على الحيلولة بينهم وبين الفن، وقضت على الفنون التطبيقية قضاءً مبرمًا. وسارت المسيحية على نفس النهج ولكن بشىء من الرفق والهوادة، غير أن المذهب الكاثوليكى قد اعتمد كليًا على الفن فى سبيل الدعوة لتعاليمه وتصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسير أبطالها.

أما الإسلام فكان له موقفًا مغايرًا من الفن، وبخاصة الفنون التطبيقية، فلم يستخدمها فى طقوسه الدينية كالمسيحية، ولم ينكرها على الإطلاق كما فعلت اليهودية.

وقد اعتمد الفن الإسلامى على أسس من الفنون التى كانت سائدة فى البلاد التى فتحها العرب وصارت جزءًا من الدولة الإسلامية،

وهى الفنون الساسانية والبيزنطية والرومانية والهندية وفنون الصين وآسيا الصغرى، وإن كنا لا نستطيع الفصل بين نصيب كل منها ودوره فى بناء الفن الإسلامى الجديد، الذى جمع العناصر الزخرفية من كل تلك الفنون، ووقف منها موقف الناقد الفاحص على مدى ثلاثة قرون، من الجمع والمزج والاستبعاد، ليختار منها مالا يتعارض مع أحكام الدين وما يتلاءم مع الذائقة العربية.

وتمثل الأشكال الهندسية قوام الأسلوب الفنى الذى ابتكره واختص به الفنان المسلم، وإن لم يكن هو مبتدعها إلا أن مقدرته فى رسمها جعلها تبدو وكأنها اخترعت لأول مرة، هذا فضلاً عن أن العرب كانوا أول من استخدم الخط كعنصر زخرفى مهم، حظى بعناية المسلمين جميعًا وزينوا به كل ما أنتجته أيديهم من مصنوعات وعمائر.

ومن هذا المنطلق يتناول كتاب «الفنون الإسلامية» للدكتورة/ سعاد ماهر دراسة التحف المنقولة فى الفن الإسلامى (الخزف ـ السجاد ـ التحف ـ الزخرفة ـ التصوير) من جميع نواحيها التى تتعلق بالخامات وطرق الصناعة والأساليب والمدارس الفنية التى عرضت لها. وهى دراسة جادة ورصينة بحكم تخصص الباحثة ودراستها للتاريخ والآثار الإسلامية والفنون التطبيقية.

ولعل كتابٌ يعرض لفن هذا تراثه من الثراء المادى والفنى، جدير بأن تقدمه «مكتبة الأسرة» للقارئ العربى هذا العام فى طبعته الثانية، وقد صدرت الطبعة الأولى عام ٢٠٠٢م.

مكتبة الأسرة

المقـــدمـــة

لقد عرف الفلاسفـة الفن بأنه هو التعبير المادى لفكرة دينية فى الإنسان أو بواسطة الإنســان ، وأن الدين والفن توأمــان منذ البداية ، فهـو يولد فى معظم الحالات فى خـدمة الدين ، فتماثيل الآلهة وصـورها وأماكن العبـادة ومستلزماتها كانت أهم مظاهر الفن منذ البداية .

فإذا رجعنا إلى عصر ما قبل التاريخ ، وجـدنا أن الإنسان البدائى عندما استقر به المقام فى الكهوف ، أقام على جـدرانها يزخرفها ، وإلى آلات صيده يزينها ويجملها .

ولسنا نعـرف على وجــه التحـديد السبب الذى دعـــاه إلى الاشتغـال بالفنون الجميلة ، هل هى الغـريزة التى أوحت إليه بمحـاكاة الطبيعـة ، أم هى الرغبة فى جلب النفع واتقاء الشر .

وأيا كان السبب ، فإن الشىء الذى لا شك فيـه هو أن الإنسان الأول، اعتقـد بقـــوى عظيمـة تـؤثر فى كيـانه دون أن يراهـا ، لذلك لجأ إلى الفن يستعين به على تحقيق بغيتـــه ، فنحت التماثيل وأقـام الأنصـــاب ورسم الصور.

ولم يقتصر الفن على خدمة الإنسان البدائى فى ديانته الساذجة ، بل خدمه كذلك فى عصر الحضارة ، عندما تقدمت عقائده الدينية . فقد اعتقد المصريون القدماء بعودة الروح ، ومن ثم نحتوا التماثيل التى ستحل فيها الروح ، وزينوا المقابر ونقوشها ، وأثثوها بكل ما يحتاج إليه الإنسان فى حياته الآخرة .

وإذا كان اليونان قد برعوا فى فن النحت والتصوير إلى درجة لم يصل إليها شعب ، من الشعوب والحضارات القديمة ، فإنما كان الباعث على ذلك ، بل والفضل فيه ، يرجع إلى ديانتهم .

فقد ابتدعوا لأنفسهم آلهة نزلت إلى مستوى البشر ، فمنها الصالح ومنها الطالح ، وتخيلوا هذه الآلهة على صورة الإنسان ، والحيوان والأجرام السماوية ، وبذلوا جهدهم فى نحت تماثيل لها ، كانت أروع ما أخرجته يد البشر .

كذلك كان الفن فى خدمة باقى ديانات شعوب الشرق القديم ، من سومريين وبابليين وآشوريين وغيرهم ، فقد استخدمت هى الأخرى ، فن النحت البارز فى نقش صور آلهتهم التى تخيلوها على صورة الإنسان ، والحيوان على السواء .

وجاء الدين اليهودى ، أول الأديان السماوية ، والشعوب على هذه الحالة من الوثنية وعبادة الأصنام ، فعمل على الحيلولة بينهم وبين الفن ، حتى يبعدهم عن عبادة الأوثان .

فقد ورد فى التوراة : « لا يكن لك آلهة أخرى أمامى ، لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما ، مما فى السماء من فوق ، وما فى الأرض من تحت ، وما فى الماء من تحت الأرض . ولا تسجدن لهن ، ولا تعبدهن ،

لأنى أنا الـرب إلهك إله غيــور ، افتقـــد ذنوب الآباء فى الأبنـاء فى الجيل الثالث والرابع من مبغضى [1] » .

ثـم ظهــر الدين المسيحى واعتنقــه كثير من بنى إسرائيل ، كما انتشر فى الدولة الرومـانية ، وكما حـرمت اليهودية عبـادة الأوثان ، وبعبارة أخـرى قضت على الفنون التطبيقيـة ، قضاء مبرماً ، كـذلك فعل الدين المسيحى ، ولكن فى شىء مـن الرفق والهوادة ، فهـــو لم ينه عن نقش الصـــور وصنع التماثيل ،وإنما دعا إلى الزهد والتقشف وهما الفن الجميل على طرفى نقيض.

فقـد ورد فى الأنجيل : « لا يقـدر أحـد أن يخدم سيـدين ، لأنه إمـا أن يبغض الواحد ويحب الآخر ، أو يلازم الواحـد ويحتقر الآخر . لا يقدرون أن يخدموا الله والمال . لـذلك أقول لكم لا تهتموا لحيـاتكم بما تأكلون وبما تشربون ، ولا لأجسـادكم بما تلبسون ، أليســت الحياة أفضل من الطعـام ، والجسد أفضل من اللباس [2] » .

على أن المذهب الكاثوليكى المسيحى اعتمـد كليا على الفن ، فى توضيح تعاليمه ، وتصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسيرة أبطالها .

أما الدين الإسلامى فقد كـان له موقف حيال الفنون التطبيقية ، يختلف عن موقف الدينين السابقين . فهو لم يستعملهـا فى طقوسه الدينية ، كما هو الحال بالنسبة للمسيحية ، كما أنه لم ينكرها كما فعل الدين اليهودى .

أمـا عن كراهيـة التصـوير عند المسلمين فأسـاسها أحـاديث تنسب إلى النبى عليه السلام ، والقصد منهـا البعد عن الوثنية وعبادة الأصنام ، ذلك فضــلا عن كراهيـة الترف فى ذلك العصر الذى سـاد فيـه الزهد والتقشف والجهاد فى سبيل الله .

---

(١) التوراة : الاصحاح العشرون من سفر الخروج .

(٢) الإنجيل :الإصحاح السادس من أنجيل متى .

أما القول بأن الإسلام حـرم التصوير ، فليس له أساس من الصحة ، إذ لم يعرض القرآن الكريم للتصوير بشـىء ، وقد كان لهذه الكراهية أثرها فى الفن الإسـلامـى ، الذى ابتعـد عن نحت التماثيـل المجسمـة ، كـذلك اللوحات الفنية المستقلة .

وأدى فى نفس الوقت إلى اتقـان أنواع من الزخـرفـة ، قوامهـا العناصر الهندسيـة والنبـاتيـة ، بعـد أن جـردها عن أصـولها الطبيعيـة ، وأسرف فى أستعمالها حتى أطلق عليهـا الأوروبيـون اسم (أرابيسك) أى الزخـارف العربية.

على اننا لا ندعى أنه كـان للعـرب قبل الإسلام ، حـظ وافر فى مـزاولة الفنون التطبيقيـة ، اللهم إلا فى أطراف شبـه الجزيرة ، فى بـلاد اليمن ، والأجزاء المتاخمة للدولة الساسانية والبيزنطية .

وعلى ذلك فإننا نستطيع القول بأن الفن الإسلامى أخـذ قوامه الروحى من شبه الجزيرة العربيـة ، أما قوامه المادى فقد تم صوغـه فى أماكن أخرى كانت له فيها قوة وحياة .

ولما سطع نـور الإسـلام أقـام للعلم دولـة ، وللفنون طـلاوة ، وللصناعات نهضة ، لأسباب الحياة أمناً وتقدما وسعادة .

والحضـارة المادية ونعنى بها الآثار الابقيـة ، هى أصـدق قيـلا وأقـوى دليلاً من الحضارة المروية ، أو المكتـوبة أو المأخوذة بالفهم والاستنتاج . إذ لو ظفر علماء الحضـارات بأعيانها وبواعثها لا جتمع لهم منها أدلة قـائمة ، وموارد عـامرة بأصول البحث عن الحضـارات الإسلامية من أقـدامها إلى أحـدثها ، وذخيرة حـافلة بوجـود المقابلة بين كل حضـارة منهـا ، وسـائـر أخواتها فى أطوارها المتتابعة .

وإذا كـان علماء تاريخ الحضـارة يعتمـدون فى دراسـاتهم على مخلفـات الأمم من التحف المنقولة ، من الأمتعـة والأدوات وما إليها ، ليتعـرفوا بها أحوالها وعـاداتها ، وما كانت عليـه فى حياتها ومعيشتها اليوميـة ، ويقيسوا بها درجاتها من التقدم والتخلف ، أو من الأصـالة والتقليد ، ومبلغ اتصال كل ذلك بالقـدرة على تجويد الصناعـة ، وتنويع حـاجـة المعيشـة ، وحسن الفطنة والذوق السليم والمهارة الفنية ، فإن ما تركه المسلمون الذين امتدت دولتهم من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ، قـد أثرت جعبة علماء الفنون والآثار ، مما أعـانهم على الوصـول إلى معـرفـة حضـارة الإسـلام الفنيـة ، وتقديرها حق قدرها .

لقـد قام الفـن الإسلامى على أسس مـن الفنون التى كانـت سائـدة فى البـلاد التى فتحهـا العـرب ، والتى أصبحت تكـون جـزءا مـن الدولة الإسـلامية ، وهـى الفن الساسـانى والبيـزنطى والرومـانى والفن الهندى وفنون الصين وآسيـا الصغـرى، وان اختلف علماء الآثار فى تحديد نصيب كل فن من الفنون القديمة ، فى بناء الفن الإسلامى الجديد .

على أن الفن الإسلامى لم يأخـذ كل ما صادفـه فى فنون الحضارات من موضوعات وعناصر ، بل وقف منهـا موقف الفاحص الناقد ، لذلك فإننا نجد الفنان المسلم قد أمضى فترة طويلة فى عملية استجماع واختيار ومزج.

فقد جمع العناصر الزخرفية من فنون البلاد التى خضعت للامبراطورية الإسلامية المترامية الأطراف ، التى امتـدت من الهند شرقا إلى شمال إفريقيا وبلاد الأندلس غـربا ثم اختـار مـالا يتعـارض مـن أحكام الدين الجديد وأبعد منها ما نص على كراهيته ، ثم مزج ما يلائم منها ذوقه العربى .

وقـد استغـرقت هذه العملية مـن جمع واستبعاد ومـزج ، ثلاثة قـرون

تقـريبا أصبح للفن الإسـلامى بعدها مميـزاته الخاصة التى تكاد لا تخطئها العين .

وقد كـان قوام الأسلوب الفنى الذى ابتكره واختص به الفنان المسلم . بعد مضى ثلاثة قـرون ، الأشكال الهندسية . وبرغم أنه لم يكن مبتـدعا لها إلا أنه لا سبيل إلى إنكار مقـدرته فى طـريقـة رسم هذه الأشكال الهندسيـة وتوزيعهـا والتأليف بينها وتنسيقهـا تنسيقـا يجعلها تبـدو وكأنها اخترعت لأول مرة .

وقـــد وصـل الفنان المسلـم إلى ذلك عن طـريق تقسيم وتحليـل تلك الأشكال، فتارة نراها متشابكة وأخرى متـداخلة وأحيانا متلاحقة وأخرى متبـاعـدة ، ومن ثم فإننـا نستطيع أن نقـــول فى ثقـــة وإطمئنان ، إن هذا الأسلوب الزخـرفى ، قد بعثـه الفنان المسلم بعثـا جديدا فبـدأ فى ثوب من الجمال قشيب لم يكن له من قبل .

كما لم يبتكر الفنان وحدات نباتية أو حيـوانية جديدة ، بل رسم الأزهار والأشجـار والأوراق ، وكـذا الطيـور والحيـوانات ، بعـد جـورها تحويرا كادت تفقد معه شخصيتها .

كذلك نفـر من الفراغ وكره أن يرى سطحا عـاطلا من الزخرف فكرر الوحـدات الزخرفيـة المذكورة تكرارا يمكن أن يستمـر دون أن يقف عند حد ودون أن تمله العين .

ولما كـان هذا الأسلوب الفنى الـذى ظهـر واضحـا فى القـرن الثـالث الهجرى، وفى مدينة سـامراء التى نشأت فى ذلك القرن ، وليس له مثيل من قبل ، فقـد أطلـق عليـه علماء تاريخ الفنون اسـم (ارابسك) نسبـه إلى أن العرب هم أول من ابتكره .

هذا ويجب أن لا ننسى ، أن العرب هـم أول من استخدم الخط كعنصر زخرفى هام ، فقـد حظى الخط العـربـى من عناية المسلمين جميعـا بنصيب وافر، وكان للخطاطين عندهم ، مركز ممتاز ، لا نبالغ إذا قلنا إنه قد تسامى إلى مركز الملوك والأمراء .

فقـد نزل هؤلاء إلى ميـدان الخطاطين ينافسـونهم فى صنعتهم لا سعيـا وراء الكسب المادى ، ولكن رغبة فى الحصـول على الفخر الأدبى . على أن الذى أعطى الخط العـربى هذه المكانة الممتـازة هو اتصـاله الوثيق بالقـرآن الكريم ، فالخط العربى هو وحدة أداة كتابة هذا الوحى .

ومن هنا كـان إقبـال من إعتنـق الإسـلام على الخط العـربى ، ومن هنا وجـدت الصلة التى هى اوثق الصـلات ، التى ربطت العـالم الإسـلامى بعضه ببعض .

هذا وقـد دفعت العقيـدة بالمسلمين إلى تزيين مـا أخـرجتـه أيديهم من المصنوعات أو شيـدوه من العمائر ، بالآيات القرآنية والأحـاديث النبوية ، مما كـان له أبعد الأثر ، وأقـواه فى نشأة فن الخط ، وتطويره حتى وصل إلى درجـة من الجمال الفنى ، يعـز أن نجـدها فى أى فـرع من فـروع الفن الإسلامى.

وفن هذا تراثه من الثراء المادى والفنى ، ومن الأصالة والابتكار ، لابد وأن يتصـدى لدراستـه والكتـابة عنه العـديـد من علماء الفنون والآثار ، ومؤرخى الفنون ، فقـد تناول الفنان الجانب الظاهرى للرسوم والأشكال والألوان ، ودرسه الأثرى من الجانب التاريخى والسياسى والاجتماعى .

أما المؤرخ الفنون ، فقـد بيّن مدى صلته بالفنون التى سبقته ومقـدار ما

أعطى للفنون التى جاءت بعده ، وموقفه حيال السابق واللاحق من تلك الفنون .

إلا أن أحدا من علماء الفنون والآثار ، لم يحاول أن يعكف على دراسة التحف المنقولة فى الفن الإسلامى من جميع تلك النواحى ، السالف الإشارة إليها ، ودراسة توضح وتجلى الكثير من الغموض الذى يكمن داخل التحف الأثرية ، والتى لا يمكن معرفتها ما لم يقم الباحث بدراسة كل تلك الجوانب مجتمعة .

ولكن مثل تلك الدراسة المتعددة الجوانب يتحتم أن يكون صاحبها قد تخصص فى العديد من فروع العلم والمعرفة ، وخاصة تلك التى تمت بصلة وثيقة إلى معرفة كنه التحف الأثرية .

ولما كانت من المتخصصين فى الآثار الإسلامية ، هذا فضلا عن أننى اشغل استاذة الآثار الإسلامية بكلية الآثار بجامعة القاهرة ، وقد تسنى لى أن أدرس وأتخصص وألم بكثير من العلوم والمعارف ، التى تحتاجها دراسة التحف الأثرية ، وذلك أن دراستى الجامعية كانت فى التاريخ ، ثم التحقت بدراسة الآثار الإسلامية فى دراستى العليا ، وفى نفس الوقت التحقت بكلية الفنون التطبيقية لدراسة المواد الخام وكذا النواحى التطبيقية المتعددة.

لذلك فقد وجدت لزاما على أن أصنف مؤلفا أتناول فيه دراسة التحف المنقولة فى الفن الاسلامى ، من جميع نواحيها .

وإذا أضفنا إلى ما تقدم أن جميع ما صنف عن الفنون الاسلامية قد

نفذت طبعاته ، لتبين لنا مـدى الحاجة الملحة إلى تأليف مثل هذا المصنف ، الذى أضعه بين يدى القـارىء العزيز ، لعله يحوز قبوله وأن يسد جـانباً فى المكتبة العربية والحضارة الإسلامية .

والله أسأل أن يهدينا سواء السبيل.

المؤلفة

سعاد ماهر محمد

الفصل الأول
الخزف

١ـ طريقة الصناعة .

٢ـ أنواع الخزف .

٣ـ الفخار .

٤ـ الخزف الإسلامى .

٥ـ الخزف منذ فجر الإسلام وحتى بداية القرن الخامس الهجرى.

٦ـ الخزف الإيرانى فى العصر السلجوقى والمغولى .

٧ـ مراكز التخزيف فى إيران .

٨ـ الخزف الإيرانى فى العصر الصفوى.

٩ـ خزف الرقة .

١٠ـ الخزف المصرى فى العصر الأيوبى والمملوكى .

١١ـ الخزف الأسبانى المغربى .

الخـــــزف

لقد حظى الخزف الإسـلامى بعناية كثير من العلماء والباحثين فتناولوه بالبحث والدراسة الواعيـة ، وقد كان حافـزهـم الأول لهذه العناية كثيرة ما عثر عليـه منه ، فى الحفريات التـى اضطلعت بها الهيئات العلمية فى مـراكز الحضارة الإسلامية ، ومـواطن ازدهارها فى مختلف عصورها . وكذلك ما عثر عليـه ، بطريق الصدفـة ، فليس من الحق فى شىء أن نكرر ذلك الدور الذى تلعبــه الصـدفــة فى معـاونة علماء الآثـار على الكشف عن كثير من مخلفات الحضـارة ، فقد عثر فى كثير من الأحيان على مجمـوعات كبيرة من الخزف أثناء عمليات الإنشاء والتعمير التى كانت تدعوا اليها حركة اتساع رقعة البلدان وتطورها وامتداد عمرانها .

ولابد لتـأريخ الخزف مـن الاعتماد على أسس عـــديدة ، حتـى يكون التـاريخ واقعيا أو قـريبـا من الواقع على قـدر الإمكان . ومن أهم الأسس التى اعتمد عليهـا العلماء فى تأريخ الخزف ، المادة الخام ، وطريقـة الصناعة والزخارف، ثم المكان الذى عثر عليه فيه .

وكثيرا مـا عمد المؤرخـون عند عـدم توفـر هذه الأسس أو غيرها ، إلى الافتراض أو الترجيح ، رغم مـا قـد يكون فيهـا من البعـد عن الحقيقـة والواقع فى بعض الأحيان .

ومن البديهى أن قطع الخزف المؤرخة ، كانت هى العمدة عند المقارنة أو التباين ، فقد كانت تغنى العلماء عن تطبيق الأسس التى سلفت الإشارة اليها، كما كانت تكفيهم مؤونة الافتراض والتخمين .

واذا رجعنا إلى تاريخ الخزف منذ أقدم العصور ، لوجدنا أن الإنسان عرف صناعته من الطين

على أننا إذا أمعنا النظر فى صناعة الأوانى الفخارية عبر التاريخ ، لوجدنا أن تطورها كان أسرع من تطور غيرها من الصناعات ، وكانت مطالب الحياة هى الباعث الأول لتلك السرعة ، فالحاجة ، كما يقولون ، أم الاختراع .

ولعل الإنسان فى عصور ما قبل التاريخ ، قد فكر فى الحصول على أجود أنواع الطينة ولم يكتف بالطينة الطبيعية غير الجيدة ، بل لجأ إلى استعمال الطينة الصناعية المؤلفة من عدة مواد ، والتى يتوفر لها من الصلاحية مالا يتوفر للطينة الطبيعية ، وذلك لرغبته فى الحصول على نوع من الخزف الجيد الذى لا ينكسر سريعا .

ولم يقتصر تطور الصناعة فى تلك العصور المبكرة على(عجينة الخزف) بل تعداها إلى الطلاء والدهان، حتى لا تتسرب السوائل منها عند وضعها فيها.

فقد كان الإنسان قد وصل فى مدارج الرقى إلى أكل اللحوم الناضجة ، ومن ثم فقد أصبح فى حاجة إلى أوان لإنضاج هذه اللحوم فوق النار . وقد ادت حاجته هذه إلى اهتدائه إلى عملية حرق الخزف فى درجة حرارة مرتفعة، بعد أن كان يكتفى بتجفيفه على حرارة الشمس ، كما لجأ من قبل إلى الطلاء كوسيلة لمنع تسرب السوائل من هذه الأوانى .

واذا كان هذا هو حال الخزف فى العصور القديمة ، فإن أهميته فى العصور الوسطى ، وخاصة فى عهد الحضارة الإسلامية ، قد زادت إلى درجة جعلته فى مركز الصدارة بين الصناعات الأخرى .ولم يكن ذلك راجعا بطبيعة الحال إلى القيمة المادية لهذه الأوانى الخزفية ، فقد سبقتها الأوانى المصنوعة من الذهب والفضة . التى كان رجال الدين يكرهون استعمالها ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لتقدم الحياة الاجتماعية التى تطلبت زيادة الحاجة إلى أنواع ممتازة من الخزف .

وقد كان إنتاج الخزف فى العالم الإسلامى عظيما جدا ، وامتاز بتنوع منتجاته وتعدد أشكاله وطرق زخرفته وأساليب صناعته ، كما برع المسلمون بصفة خاصة فى طلاء الخزف بالمينا ذات الألوان المختلفة فى صناعة بلاطات القاشانى .

طـريقـة الصـناعة

ينقسم الخزف من حيث المواد المصنوع منها وطريقة صنعه إلى ثلاثة أنواع:ـ

النوع الأول : أوان مصنوعة من طينة (عجينة) حمراء محروقة مطلية ، أو غير مطلية ، ويعرف هذا النوع بالفخار . وينقسم الفخار بدوره إلى ثلاثة أقسام ، فخار غير مطلى ، فخار مطلى ، وفخار من طينة سوداء تعرف باسم طينة روستشوك ، وهو اسم مدينة بلغارية تستجلب منها هذه الطينة. وكان الأتراك يصنعون منها سابقا ، أقداح القهوة والنرجيلة والكؤوس التى يرصعونها بمسامير الفضة . ومما يؤسف له ، أن (سر) هذه الصناعة قد فقد الآن .

النوع الثانى : أوعية مصنوعة من طينة (عجينة) بيضاء جيدة ، ويعرف هذا النوع بالخزف . وتتكون العجينة الجيدة منه من ثلاثة مواد : مواد مرنة ومواد خشنة ومواد صاهرة . ولا توجد فى الطبيعة طينة صالحة للإستعمال أى مشتملة على المواد الثلاث السابقة إلا فى القليل النادر .

وتتكون المواد المرنة من الطفل الجيرى ، والطفل الحديدى ، والطفل

العسر ، والطفل الأبيض ، والطفل الكولينى ، وجميع هذه المواد تحتـوى فى تركيبهـا الطبيعى على عنصرين أســاسيين : السيليس (سيلكا) أى الرمل الناعم جــدا والألومين . غير أن معظمهـا يحتـوى إلى جــانب العنصرين السابقين، على مواد أخرى غريبة عنها ، كأكسيد الحديد وكربونات الجير.

أما المواد الخشنه ، أو غير المرنة ، فهى تشمل المواد الصوانيـة عامة ، غير أن أكثـرها استعمالا فى صنـاعـة الخزف هو الرمل . وفــائـدة المواد الخشنة ليست قـاصرة على تحديد المرونة فى العجينة فقط ، بل لها مفعـول كميـائى خـاص يفيد العجينة ويجعلهـا صـالحة لعملية التشكيل ، كما قـد يكون لها مفعول المواد الصاهرة إذا أحرقت العجينة فى درجة حرارة مرتفعة .

والمادة الثـالثـة هـى المادة الصـاهرة ، ومن أهم أنواعهــا الفلدسبـات والجير، ووظيفة هذه المادة بالنسبة للخـزف ، هى إعطاؤه صلابة ومتانة اذا كان الإحراق فى درجة حرارة كافية لتحويل العجينة إلى جسم زجاجى .

ومـادة الجير وان كانت فى ذاتها غير قـابلة للانصهار ، الا أنها فى درجـة حرارة (١٠٠٠) سنتجراد تتفاعل مع بقية عناصر الطفل وتتحول إلى مادة صـاهرة ، ويكون لها ، أى مـــادة الجير ، مفعـول المواد الخشنة غير المرنة اذا قلت درجــة الحرارة عن درجـــة الف . وكما أن المواد الخشنة والصـــاهرة تدخل ضمن عجينة الخزف لإصــلاحهـا ، فإنها كـذلك تدخل فى تراكيب الدهانات لاصلاحها كما سنبين ذلك فى محله .

النوع الثالث : الأوانى المصنوعـة من خزف شفاف ، تسمـح عجينتها بمرور الضـوء وتعرف بالبـورسلين ، وتمتاز هذه العجينة بنقـاوتها إلى حد بعيـد، وهى تحتوى على ٩٠ ٪ من سلكـا الاليومين ، ١٠٪ ميكا وشـوائب

أخرى . وعلى مقدار هذه الشوائب يتـوقف لون العجينة . فاذا قلت كانت العجينة بيضاء ، واذا زادت الشوائب أصبحت العجينة سمراء نوعا .

ولما كـانت سلكات الاليومين ، هى المادة الأسـاسيـة فى تكوين عجينة البورسلين ، والتى لا تتأثر بالحرارة الا فى درجات حرارة مرتفعة تصل إلى (٢٠٠٠) سنتيجـراد ، فإنه لذلك يضـاف اليهـا بعض المواد الأخـرى التى تتأثر فى درجـات حـرارة أقل من السـابقـة ، وهذه المواد هـى مسحـوق الفلسبار ، أو مسحوق العظم المحروق .

وللحصـول على آنيـة خـزفيـة من أى نوع من الأنواع الثـلاثة السـابق ذكرها يجب أن تمر صناعته بمراحل أربع هى :

(١) المرحلة الأولى :

اعـداد الطينة أو (العجينة) للعمل ، وتحتـاج هذه العملية إلى عمليـات أخرى فرعيـة ، فإذا كانت الطينة طبيعية غير مخلوطة (وهى نادرة كما سبق أن ذكرنا) فإنها لا تحتاج إلى أكثر مـن تنقيتها وغسلها وتخميرها ، أما الطينة الصناعية ، فهى تتكون من مخلوط من طينات مختلفة .

ولاجراء عمليـة الخلط تطحن أنواع الطينات المختلفـة كل على انفراد ، مع مـراعـاة أن تكون كلهـا على درجـة واحـدة من النعـومـة ، وان توزن الكميات من الأنواع المختلفة .

ثم ينقع كل نوع منهـا فى الماء ويترك حتى تتم عمليـة التخمير . وبعـد إتمامهـا يصفى كل نوع على حـده ، ثم تخلط السوائـل جميعها وتصفى مـرة ثانيـة كمخلوط واحـد ، ثم تترك لتجف ولتتحـول إلى عجينة صـالحة لتشكيلها ، أو تترك سائلة إذا كان تشكيلها سيتم بطريقة الصب .

(٢) المرحلة الثانية :

وهى تشكيل العجينة ، وهـذه العمليـة تتم بثـلاث وسـائل : الوسيلة الأولى وتتم بـواسطة اليـد ،. ومـع أن استعمال اليـد فى تشكيـل الأوانى الخزفيـة، هو أقـدم الوسـائل التى عـرفهـا الإنسـان منـذ عـرف الأوانى المصنوعة من الطين ، الا أنها تحتاج إلى مهارة فنية فائقة .

والوسيلة الثانية هى استعمال (الدولاب) فى عملية التشكيل ، وقد لجأ الإنسـان لاستخـدام الدولاب فى أول أمـره لتشكيل القطع الأسطوانيـة . وقد عرف الدولاب منذ أقـدم الحضارات ، فقد عرفـه قدماء المصريين كما هو واضح فى نقـوش مقـابر بنى حسـن ، ثم تطورت الدواليب وتعـددت أنواعها، فبعضها يدار باليد أو بالقدم .

إلا أن الدولاب الرومانى ذا القرصين ، هو الذى شاع استعماله فى العالم القديم ، بل ولا يزال يستعمل حتى العهد الحاضر . فعلى الرغم من التقدم الآلى الذى أدخل على الدواليب الحديثـة ، فإن كثيرا من المشتغلين بصناعـة الخزف الفنى ، لا التجـارى ، يفضلون الدولاب الرومـانى . وذلك لأنه بالإضافـة إلى بساطته ، فإنه يسـاعد على ربط حواس الخزاف ، فيخـرج ما تتمثل فيه شخصيته .

أما الوسيلة الثالثـة فهى التشكيل بواسطة الصب فى قوالب ، وتستعمل هذه الطريقة غـالبا اذا لم تتوافر الطينة الصالحة لـلانتاج التجارى باستعمال الدولاب، مع توفر بياض لون الخزف وخفة الوزن والصلابة كل ذلك مع قلة التكاليف .

ولهذا فإن الخزاف يلجأ إلى الطينة والمركبات الصناعية .

على أن طريقة الصب لا تستعمل فقط للانتـاج التجارى ، بل تستخدم

أيضا فى إنتاج أنواع فنية مثل التماثيل غير الأسطوانية ، والأشكال الأخرى التى لا يمكن تشكيلها على الدولاب . وتصنع قوالب الصب من أجود أنواع المصيص وخاصة المصيص الباريسى . ويصنع القالب بعد أن يصمم شكل الأوانى المراد صبها ويراعى فى عمل القالب نسبة الانكماش .

(٣) المرحلة الثالثة :

وهى عملية التجفيف أو الحرق ، وتعتبر هذه العملية الخطوة الأخيرة فى تشكيل الاناء قبل زخرفته ، فبعد أن تجفف الأوانى تجفيفا طبيعيا ، وبالتدريج، تصبح معدة لحرقها لتتحول من طينة جافة إلى خزف .

وتحرق الأوانى فى درجات حرارة مختلفة كل حسب تركيب طينته . فالطينة الحمراء (أى الفخار) المحتوية على أكسيد الحديد لا تتحمل درجات الحرارة المرتفعة ، ويكفى لحرقها الوصول إلى درجة ٩٠٠ سنتجراد تقريبا .

أما الطينة البيضاء مثل الكولين ، وهى التى تحتوى على مادة الأليومين بوفرة ، ويقل بها أكسيد الحديد والمواد الغريبة الأخرى ، فإن حرقها يتطلب درجات حرارة مرتفعة تصل إلى ١١٠٠ سنتجراد .

ويسمى حرق الأوانى بعد عملية تشكيلها مباشرة بالحريق الأول ، اذ أنها تجرى مرة ثانية وثالثة ورابعة فى بعض الأحيان بعد دهانها بالطلاءات المختلفة.

(٤) المرحلة الرابعة :

طلاء الأوانى وزخرفتها ، وفى هذه المرحلة يظهر الذوق الفنى ، وهى

عملية معقدة متشعبة ، فالخزف يحتاج قبل الزخرفة إلى طلائه بدهان غالبا ما يكون ابيض اللون ، لكى تظهر عليه الزخارف الملونة واضحة .

ويعرف هذا الطلاء باسم البطانة ، التى هى عبارة عن طينة سائلة تطلى بها الأوانى قبل حرقها أو بعدها ، فتلتصق بها التصاقا تاما ولا تفصل عنها بحال ما ، وهذا لا يتحقق الا إذا كانت خامة الطلاء من نوع ينكمش بنسبة تتعادل مع نسبة انكماش طينة الإناء نفسه عند تعريضهما معا للحريق .

وبعد طلاء الإناء بالبطانة ، ترسم فوقه الزخارف . وللزخرفة طرق متعددة وخاصة فى الخزف الإسلامى ، فهناك زخارف المينائى كما هو الحال فى خزف مدينة الرى فى القرن الثالث عشر ، والبريق المعدنى الذى بدأ ظهوره فى الخزف الإسلامى منذ القرن التاسع والذى استمر حتى القرن السابع عشر فى الخزف الصفوى فى إيران .

ثم الزخارف المرسومة فوق الدهان ، والمرسومة تحت الدهان . والمقصود هنا بكلمة دهان هو الطلاء الشفاف الزجاجى ، وقد كثر استعمال النوعين الأخيرين من الزخرفة ، فى الزخرف التركى كما سنوضح ذلك فى محله .

وتنقسم الدهانات إلى نوعين ، دهانات شفافة ، وأخرى غير شفافة فهى مظلمة تحجب ما تحتها ، ولهذين النوعين ثلاثة أقسام :

القسم الأول : طلاء قلوى، وهو يحتوى على كمية كبيرة نسبيا من الصودا أو البوتاسا ، ويستعمل هذا الطلاء اساسا للحصول على اللون الفيروزى (الترجوازى) .

القسم الثانى : دهانات رصاصية وهى تحتوى على كمية كبيرة من

أكسيد الرصاص ، وهى أكثر شيوعا من الدهانات القلوية لسهولة تلوينها إلى معظم الألوان .

القسم الثالث : طلاءات فلدسباتية وهى تحتوى على كمية كبيرة من الفلدسبات ، ولا تستعمل هذه الطلاءات إلا فى الخزف المحروق فى درجة حرارة مرتفعة جدا ، كالخزف الأبيض .

على أنه يمكن الحصول على ألوان متعددة من الأكاسيد المختلفة وفيما يلى بيان ببعض الأكاسيد والألوان المستخرجة منها :

أكسيد النحاس :

وهو يعطى اللون الأخضر ، ولو أضيفت إليه مادة الصودا بعطى اللون الأخضر الفاتح ، ولو أضيفت مادة رصاصية يعطى اللون الأخضر الزمردى . وبإضافة قليل من أكسيد الحديد يعطى اللون الأخضر الفيروزى .

أكسيد الكوبالت :

يعطى اللون الأزرق ، ومع الدهانات الرصاصية تحصل على اللون الأزرق الداكن . ومع قليل من أكسيد الألومين يعطى اللون الأزرق البروسى . وإذا أضيف إليه أكسيد الزنك أعطى اللون الأزرق الفاتح .

أكسيد الحديد :

من خواص الحديد إعطاء اللونين الأصفر الداكن والبنى، وهو لا يصلح مع الدهانات القلوية، وإذا أضيفت إليه مادة المنجنيز أعطى اللون الأسود، ومع اليورانيوم يعطى اللون الأصفر. أما إذا أحرق مع دهانات

رصاصية فإنه يعطى لونا أحمر برتقاليا، وإذا زادت هذه النسبة أصبح الدهان الشفاف مظلما، وذلك هو الحال بالنسبة لخزف مدينتى تشنكال ومورفت ـ من مدن الدردنيل ـ ذو اللون البرتقالى .

أكسيد المنجنيز :

ويعطى اللون البنى ، إذا أضيف إليه الكوبلات والصودا أعطى اللون البنفسجى، وبإضافة الحديد إليه يعطى اللون البنى المحروق واللون الأسود .

أكسيد اليورانيوم :

وهو يعطى اللون الأصفر الفاتح ، وبإضافة قليل من الحديد إليه ، يعطى الأحمر البرتقالى ويعطى مع المواد القلوية لونا عاجيا .

أكسيد الانتيموان :

يعطى اللون الأصفر ، وإذا أضيف إليه الزنك أعطى لونا أصفر فاتحا ، ومع الحديد يعطى لونا أصفر داكنا .

أكسيد الكروم :

ومن خواصه إعطاء اللون الأخضر ، ومع المواد الرصاصية يعطى لونا أخضر مائلا إلى الأحمرار ، وإذا أضيف إليه القصدير والجير أعطى اللون الأحمر .

أكسيد القصدير :

وهو يعطى اللون الأبيض كما يحول الطلاء الشفاف معتماً .

أنـــــواع الخـــــزف

لقد اختلف علماء الآثار فى تصنيف وتأريخ الأوانى الخزفيـة ، فقد رأى فـريق منهم أن يصنفها تبعـا لتاريخ صناعتهـا فقسموها إلى ثلاث مـراحل زمنية هى :

الأولى:وتبـدأ من فجـر الإسـلام حتى بـداية القـرن الخامس الهجـرى (الحادى عشر الميلادى) .

الثانية : وتتناول خزف العصر السلجوقى والمغولى .

الثالثة : وتتناول بخزف القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) .

وفـريق ثان اعتبر الأسلوب الصناعى أسـاسـا للتصنيف ، أمـا الفـريق الثـالث فقــد اعتمـد على الأسلوب الزخـرفى والكتـابى فى تاريخه للقطع الزخرفية .

ولما كان الاعتماد على أسـاس واحد من الأسس التى ارتآها علماء الآثار غير مضمـون النتـائج ، لذلك فقـد رأيت أن أعتمـد عليهـا جميعـا بغيـة الوصول إلى نتائج أقرب ما تكون إلى الصواب .

وعلى ذلك فإن المنهج الذى أتخذته فى تصنيف الخزف الإسلامى يعتمد أولا على الأسلوب الصناعى والزخرفى ثم الفترة الزمنية التى صنع فيها مع مراعاة الإقليم الذى صنع فيه .

والخزف كلمة واسعة المدلول ، إذ أنها تطلق على آنية يدخل فى تركيبها وتكوينها طينة التربة المحلية ، خالصة فى بعض الأحيان ، فتعرف باسم الفخار ، ومضافا اليها فى أحيان أخرى مواد أو مستبعد منها بعض مكونات هذه الطينة الضارة بالصناعة فتعرف باسم الخزف .

وفى أحيان ثالثة تصنع الآنية من طينة لا تمت بالتربة المحلية بصلة ، إذ يكون فى معظم الأحيان مصنوعا من مادة الكولين الأبيض المستورد من الصين ومن ثم فقد عرف باسم الصينى .

وعلى ذلك يمكن القول بأن الفخار يتكون من طينة طبيعية تؤخذ من الطينة المحلية وتصنع منها مباشرة الأوانى بعد حرقها أو تجفيفها على الشمس. وتعرف فى هذه الحالة باسم الفخار، ولعل التسمية الأوروبية للفخار فيها تحديد دقيق لمكوناته فهو يعرف فى الإنجليزية (earth - ware)أى آنية مصنوعة من الأرض وبالفرنسية terre cuite أى الأرض المحروقة أو الناضجة.

أما الخزف فهو يتكون من طينة صناعية ، اذ يستبعد منها الشوائب الضارة بصناعة الخزف كما يضاف اليها مواد كيميائية اخرى كسلكا (الرمل) والكولين الأبيض وهى مواد مساعدة فى صناعة الخزف الجيد .

أما الأوانى التى تعرف بالصينى فتكاد تكون معظم مكوناتها من الكولين الأبيض والسلكا ، ولما كان الكولين الأبيض موجودا على ضفاف

المجارى المائيــة فى الصين ، وكان العــالم كله فى العصور الوسطــى يستورده من الصين، لذا فقد سمى باسم الآنية الصينية (china - ware) ورغم أنه مصنوع خــارج الصين ولكن عــرف باسم أهم مكوناته (china - ware) المستوردة من الصين.

ومن المعروف أن صناعة الخزف وجــدت فى إيران والعراق ومصر منذ فجــر الإسلام وإن كنا لا نستطيع أن نؤكــد نسبتهــا إلى إقليم بعينه من هذه الأقاليم .

إلا أن إيران التى اشتهرت بصناعة الخزف الجيد منذ العصر الساسانى ، ومن ثم فقــد عــرف بعض أنواع الخزف الإيرانى الذى يرجع إلى الخمســة القــرون الأولى للإسلام باسم إقليم إيرانى أو جماعــة فارسيــة الأصل ، أو أسلوب صناعى خاص بإيران .

الفخــــــــــار

١ - الفخار غير المطلى : unglazed earth ware

يكاد لا يوجد هذا النوع من الفخار الذى يرجع إلى فجر الإسلام الا فى إيران [1] . ويتكون فى معظم الأحيان من قدور كبيرة للتخزين بصلية الشكل (balbus) ذات فوهة ضيقة كانت لحفظ السوائل ، وفوهة واسعة كانت لحفظ الحبوب وما اليها .

وقد استعمل فى زخرفته الطرق والأساليب التى كانت متبعة من قبل فى العصر الساسانى وفيما يلى بيانها :

أولا : طريقة الاضافة (applied)

وتتكون من عمل خيوط رفيعة أو سميكة حسب الحاجة من عجينة الإناء ، تضاف إلى بدن الإناء قبل تمام جفافة ، وذلك حسب الرسوم والزخارف المراد أداؤها ، والتى تحتوى فى كثير من الأحيان ، على رسوم آدمية وحيوانية مرسومة بأسلوب رمزى .

---

(١) وقد أثبت هذا الدكتور (Dr Unvala) اعتمادا على الحفائر التى قامت بها البعثة الفرنسية فى سوسة سنة ١٩٣٥ وعثر على أنواع منها فى مستوى مؤرخ من الأرض .

ثانيا : طريقة الحز : (Incised)ويتم ذلك بحز الزخرفة والرسوم المطلوبة على بدن الآنية قبل تمام جفافها .

ثالثا : طريقة البربوتين : (Barbotine)

وتشبه هذه الطريقة طريقة الإضافة ، إلا أن الخيط المضاف من عجينة الاناء ، يثبت على بدن الآنية بواسطة ابهام اليدين مما يكسب الخيط شكلا زخرفيا مفصصا . على أن زخارف البربوتين تكون فى معظم الحالات هندسية بحتة .

رابعا : طريقة الزخارف المضافة بطريقة (Zigzag)

وهى تشبه طريقة الاضافة ، إلا أن الزخارف هنا ، قاصرة على الخطوط الهندسية المنكسرة فقط .

خامسا : زخارف مضافة برأس المسمار : (rivet's - head)

وتتم هذه الطريقة ، بأن تضاف قطعة من العجينة مناسبة فى حجمها لحجم رأس المسمار المراد استعماله إلى بدن الآنية قبل أن تجف تماما ثم يضغط عليها برأس المسمار فتثبت وتأخذ شكل الزهرة .

وقد استمرت هذه الطرق فى صناعة الفخار ، التى كان يستعملها الساسان من قبل فى أوائل العصر الإسلامى وخاصة فى إيران حتى نهاية القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) .

٢ ـ الفخار المطلى : (Glaze earth - ware)

لقد كانت معظم الأوانى الفخارية تصنع من طينة حمراء طبيعية ،أى أنها لم تجهز صناعيا لتكون حمراء . والطينة الحمراء من الطينات الضعيفة

التى لا تتحمل درجة حـرارة أعلى من ٩٠٠ سنتجراد ، وهى تشبـه إلى حد كبير طينة الفخـار المصرى المستعمل حـاليا ، والذى يعـرف باسم الفخـار الحمراوى [١].

وكـان يعثـر على هـذه الطينة فى جهـات متعـددة مـن أنحـاء العـالم الإسلامـى، كما كان يحصل عليها فى يسر وسهـولة إذ أنها توجـد عادة على سطح الأرض، أو على عمق بسيـط من سطحهـا . وقـد اكتسبت الطينة اللون الأحمر المميز لها، باحتـوائها على نسب كبيرة من المواد الحديدية وهذا هو السبب الذى جعل الطينة لا تحتمل تعريضها لدرجات حرارة مرتفعة .

كذلك تحتوى على مواد غريبة أخرى كالجير والميكا والرمال وغيرها مما جعل عملية تنقيتهـا من الأمور المتعذرة . وتمتـاز هذه الطينة بلزاجتها (أى مرونتها) مما ساعد على انتاج أشكال متعددة ومختلفة الأحجام منها .

القسم الأول : وهو الفخار المطلى بطـلاء زجاجى شفاف عـديم اللون يعكس لون العجينة الحمـراء أو يضـاف للطـلاء الزجـاجى لـون آخـر ، ويستعمل هذا الطلاء فى الأنواع الشعبية الرخيصة .

القسم الثانى : وهو الفخـار الأحمر المزخـرف بالبطانات الملونة . وقـد تعـددت الطرق الصناعيـة لرسم الزخـارف الملـونة فـوق البطانات ، التى غلفت بها الأوانى ، وهى رطبة قبل حرقها .

ومما يدل على الخزاف المسلم وتمرسه فى علم الكيمياء ، مـراعاته التوافق بين الدهانات والطينة الحمـراء ، وذلك بملاحظة أن تكون درجـة إنصهار كل منها (أى الطينة والدهان) واحـدة حتى لا يحدث إنفصال البطانة عند

---

(١) سعيد الصدر : الخزف ص ١٢٦

جفـافها، او تشققهـا بعـد عملية الحريق ، فكـانت القطعة الفخـارية تطلى بدهان البطانة slip ثم تترك حتى تتشرب السائل ثم ترسم فـوقها (بطينة) سائلة كذلك ، مكونة من نفس طينة البطانة من إضافة بعض مواد الصباغة كأكسيد الحديد أو أكسيـد المنجنيز ، وذلك حتى تعـادل نسبتا الإنكماش فى كل من طينة العجينة والدهانات التى صنعت لرسم الزخارف .

ولكى يتفادى الخزاف اختـلاط الألوان المختلفة المستعملة فى الزخـرفة بعضهـا ببعض قبل جفـافها ، فقـد لجأ إلى تحديد الرسـوم بخطوط رفيعـة محزوزة فى بدن الإناء .

وقد كانت هذه الطريقة منتشرة فى فخـار شرق العالم الإسلامى ، أما فى الغـرب وبخـاصـة فى الأندلس ، فقـد استعملت طريقـة أخـرى لتحـديد الرسـوم المتعـددة الألوان ومنعهـا مـن الاختـلاط ببعضهـا العض وذلك باستعمال طلاء دهنى أسود اللون ، عرف باسم (Cuerda - seca) .

ولا يحرق هذا الفخـار غير مـرة واحـدة ، ومن ثم فهـو يدهن بمجـرد جفاف الزخـارف الملونة بطلاء زجـاجى شفاف أو يلون بأكسيـد النحاس الذى يعطى اللـون الاخضر الزرعى . وقـد شـاع استعمال هـذا النوع من الفخار فى مصر فى العصرين الأيوبى والمملوكى .

الخـــــزف الإســـلامى

ونعنى به الاوانى المصنوعـة من طينـة صناعيـة ، استبعـد من مكونات طينتها المواد والشوائب الضارة بعملية التخـزيف ، وأضيف اليها مركبات تزيد فى صلابة وجودة الآنية الخزفية .

وقـد كـان الخزف الإسـلامى يتكون من عجينة بيضـاء نسبيـا ، وهو يختلف عن الفخـار الأحمر المزخـرف بـالبطانات السـائلة . على أن الخزاف المسلم لم يكن يقصـد باستخـدام طينة بيضاء إنتـاج أنواع ممتـازة من حيث الاسلوب الصناعى ، أى أنه لم يعمل على تنقيـة هذه العجينة من المواد التى تعمل على عـدم لزابتها (مـرونتهـا) وتفككهـا كالمواد الجيرية والرمليـة ، سواء كانت الطينة طبيعية أو صناعية ، بل كان غرض الخزاف من استعمال هذه العجينة البيضاء، هو خدمة الزخارف .

ولذلك فان هذه الاوانى الخزفية تظل بعد حرقها هشة غير صلبة يسهل كسرها وهى من هذه الناحية تشبه الفخار الاحمر .

ويمتاز خزف هذا النوع بسمك عجينته حتى يستطيع المقاومة ، على أن وجود قطع رقيقـة السمك منه لا يدل على وجودة طينتهـا ، بل من المرجح

أن تكون القطع الرقيقة قد صنعت سميكة فى بادىء الامر ، ثم رققت بجردها، هذا باستثناء القطع التى صنعت من عجينة جهزت بعناية خاصة، وذلك لزخرفتها بوسائل أخرى ، غير وسيلة الرسم بالالوان المتعددة ونعنى بذلك طريقة تفريغ الوحدات الزخرفية ، وملئها بالطلاءات الشفافة ، كما هو الحال فى خزف ايران ذى اللون الواحد الذى انتشر فى القرنين السادس والسابع الهجرى (الثانى عشر ،الثالث عشر الميلاديين) .

أو الخزف المدهون بطبقة قصديرية معتمة تساعد على ظهور الموضوعات التصويرية المتعددة الالوان فى الخزف المعروف بالمينائى . أو الخزف المزخرف بوحدات زخرفية دقيقة محفورة فى بدن الاناء .

هذا ولم تكن عجينة الخزف الإسلامى فى معظم الحالات ناصعة البياض، لذلك فقد لجأ الخزاف إلى استعمال البطانات البيضاء ، التى تأتى عليها الزخارف المتعددة الالوان التى تترك لتجف ، ثم تطلى بالطلاء الشفاف .

أو الملون فى بعض الاحيان ، ثم تحرق بعد ذلك فى الفرن لتسويتها ، ولذلك فاننا نلاحظ اندماجا تاما بين الدهانات المستعملة فى الزخرفة وبين الطلاء الزجاجى ، كما نلحظ جمودا فى أسلوب الزخارف من حيث الاسلوب الصناعى لا الأسلوب الفنى .

وقد تعددت أنواع الخزف الإسلامى ، تبعا لاختلاف أسلوب صناعته، أو تبعا للمواد الخام المستعملة فيه ، أو تبعا للاسلوب الزخرفى الذى رسم عليه أو مادة الطلاء التى طليت به القطع الخزفية .

ومن ثم رأيت أن أتناول هذه الانواع جميعها فى شىء من التفصيل مع مراعاة التسلسل الزمنى الذى سبق أن أشرنا إليه والذى قسمه علماء الآثار إلى ثلاث فترات .

الخزف الإسلامى من فجر الإسلام وحتى بداية القرن الخامس الهجرى

١ - الخزف المرسوم تحت الطلاء : (under glaze - pottery)

من المعـروف أن إيران كانت صـاحبـة السبق فى صناعة التخـزيف منذ العصر السـاسانى على أقل تقـدير ، واستمـرت حتى أوائل القرن الثـالث الهجرى وخاصة فى صناعة الخزف المرسوم تحت الطلاء .

فقـد تعددت مناطق انتـاجـه فى وسط ايران ، فى سوس وسـاوة والرى وفى شمال شرق ايران فى سمرقند (افرسباى) وفى طشقند (شاس) .

ويمتاز هذا النوع من الخزف فى الفترة التى نحن بصـدد الحديث عنها ، من الناحيـة الصناعيـة أن جميعـه مطلى بطبقـة من البطانة slip ذات اللون الفـاتح، الأبيـض أو السمنى أو الأزرق أو الاخضر البـاهت ، ثـم تأتى الزخـارف ذات اللون الواحـد (monochrome) التى تكون عـادة داكنة سـوداء ، أو كحليـة أو بنيـة داكنة لوحـة رقم (٢٠) أو زخـارف متعـددة الالوان (Polychrome) كما هو الحال فى خـزف منطقـة مـازندران وفيما وراء النهـر (Transoxiana) الذى يطلق عليـه اسـم « خـزف زنجـان » (Zinjan) أو خـزف اقغند (Oghkand) وخـزف آمل (Amal) وخزف الاشراف (Ashraf) .

أما عن الزخـــارف التى استعملت فى الخزف المرســوم تحت الطلاء فى القرون الاربعــة الأولى ،فتمتاز بقرب العناصر النباتيــة ذات اللون الواحد من الطبيعة إلى حد كبير . ومعظم القطع الخزفية المحتوية على عناصر نباتية قريبة من الطبيعة وذات لوم واحد ، ترجع إلى القرنين الأول والثانى .

أمـا القطع التى تحتوى على زخـارف نبـاتيـة محورة بأسلوب سامـراء ، سواء أكانت ذات لون واحد أو متعـددة الالوان فترجع إلى القرن الثالث . وفى كثير من الاحيـــان تقتصر الزخـرفيـــة على العنصر الكتـابى المرســـوم بأسلوب زخرفى جميل ، وهى ترجع إلى القرن الثالث الهجرى .

وقد انتشر فى القرن الثالث والرابع للهجرة الخزف المرسوم تحت الطلاء والمتعـدد الالوان المعـروف باسم (Zinjan) أو أقغند . المتميـز برسـومـه الحيوانية المرسومة بحرية وتلقائية متأثرة إلى حد كبير بالاسلوب الهلينستى المختزن فى تلك المناطق المنعزلة منذ عهـد السلوكيين والبارثيين . كما يمتاز بزخــارفـه المحـزوزة والمتعـــددة الألوان . ويشبـه خــزف آمل من حيث الاسلوب الزخرفى، خزف اقغند الا أن خـزف آمل لا تحز زخارفه . وتكاد تقتصر رسومه على الطيور ذات الأحجام الكبيرة والمتعددة الألوان .

٢ ـ الخزف ذو البريق المعدنى : (Luster ware)

يعتبر الخزف ذو البريق المعـدنى من أحسن مـا اخترعـه المسلمـون من أنواع الخزف قاطبة . ويمتاز الخزف ذو البريق المعدنى باحتوائه على عجينة صفراء جيدةج تطلى ببطانة (slip) معتمة يرسم عليها بعد حرقها بأكاسيد معدنية ثم تحرق للمرة الثـانية فى درجة حرارة منخفضة تتراوح بين (٥٠٠ - ٨٠٠ درجة فرنهيت) .

فينتج عن تعرض الأكـاسيد لدخان الحريق طبقة رقيقـة من المعدن ذى اللون الذهبى أو أحد درجات اللـون البنى والاحمر والزيتونى . وفى القرن الثالث الهجرى كان الخزاف المسلـم قد تمرس فى استعمال البريق فى زخرفة الأوانى الخزفية .

وقـد انتشر هذا النوع من الخزف فى جميـع أنحـاء العـالم الإسـلامى من شمال الهند شرقا حتى المحيط الاطلسى غربا ، الأمر الذى جعل الكثير من رجال الدين يفسرون انتشـار هذا النوع من الخزف إلى كراهيـة الإسلام فى استعمال مـادتى الذهب والفضـة ، اللذين يدلان على التبـذير والاسراف ، بينما يحث الاسلام على الزهد والتقشف .

على أن الكثير من رجـال الآثار لا يؤيدون هـذا الرأى الذى ذهب اليـه رجـال الدين ، فقد عثـر على عـدد كبير من الاوانى الذهبية والفضيـة التى ترجع إلى أوائل العصر الإسـلامى عثر عليهـا بكثرة . ولتعليل كثـرة تعدد ألوان البريق المعدنى يجب أن نعـرف مواد الوقـود التى استعملت فى حرق الأكاسيد المعدنية المستعملة فى الطلاء .

أمـا عن الزخـارف التى وجدت على البريـق المعدنى فى القـرن الثـالث للهجرة، تتكون من زخـارف نباتية محورة غير متقنة تشبه أسلوب سـامراء وقـد ملئت هذه الزخـارف النبـاتيـة بنقط مطمـوسـة (dots) وتهشيرات وفروع ملتوية(scrolls) تملأ أرضية الاناء كله منتظمة أحيانا وغير منتظمة فى احيان أخرى.

وقد تشـابهت الأوانى الخزفية المزخرفة بالبريق المعـدنى إلى درجة كبيرة حتى أصبح من الصعب معها نسبتها إلى إقليم بعينه ، وان كان هناك بعض

زخارف معينة اشتهرت بها بعض الاقـاليم يمكن الاعتماد عليها فى ترجيح نسبة بعض قطع البريق المعدنى إلى إقليم بعينه .

فمثـلا الزخارف النبـاتية المتقنة الرسم والمتكررة الوحـدات الزخرفيـة يرجع نسبتهـا إلى إيران ، والقطـع ذات الزخـارف غير المتقنة وذات اللون الأرجوانى يرجع نسبتها إلى العراق وسامراء بصفة خاصة .

أمـا القطع التى تحتوى على زخـارف هندسيـة بحتة فيرجع نسبتهـا إلى مصر. على أن زخـارف البريـق المعـدنى بدأت تتطور شيئـا فشيئا منذ نهاية القرن الثـالث الهجرى وأوائل القـرن الرابع فقد ظهـرت فى إيران الرسوم الآدميـةوالحيوانيـة المتأثرة بالأسلوب السـاسانى إذ نجـد الرسوم الآدميـة ذات أسلوب تجريـدى تعبيرى بحت (abstract and symbole) ، بينما رسمت الحيـوانات باسلوب قـريب من الطبيعـة إلى حـد مـا ، ومعبر عن حركة.

بينما استمـر الخزف ذو البريق المعـدنى فى خـارج إيران على رسـومـه النباتية فحسب ، ولم تظهر الرسوم الادمية والحيوانية فى مصر إلا فى العصر الفاطمى ابتـداء من نهاية القرن الرابع الهجـرى ، متأثرا فى ذلك بالأسلوب القبطى فيما يختص بالسجن الآدمية ، أما بالنسبـة للجلسة الآدمية واللباس والرسوم الحيوانية فهو متأثر بالأسلوب الساسانى .

وينسب الدكتور زكى محمـد حسن ومعه بعض علماء الآثار ، الخزف ذا البريق المعـدنى فى مصر ، من حيث الأسلوب الـزخـرفى إلى مـدرستين ، مدرسـة سعد وتمتـاز برسومهـا ذات المسحة القبطيـة الظاهرة ، ومـدرسة مسلم، وتمتـاز بالزخارف النبـاتية والكتابيـة المتكررة بأسلوب سـامراء إلا

أننى لا أؤيد هذا الرأى ، فقد وجد فى كلا المدرستين أساليب متعددة ولم تقتصر أى منهما على أسلوب بعينه .

وقد اختفى البريق المعدنى من مصر فى نهاية العصر الفاطمى ، ويعزى ذلك إلى احتراق مصانع التخزيف التى كانت توجد بكثرة بمدينة الفسطاط، والتى احترقت فى الصراع الذى دار بين وزراء الدولة الفاطمية فى أواخر أيامها، ونخص بالذكر منهم شاور وضرغام .

على أنى أصيف إلى هذا السبب ، أسبابا أخرى ، بعضها اقتصادى وبعضها سياسى . ذلك أن الفترة التى تلت سقوط الدولة الفاطمية ، وجه اقتصاد مصر كله لدرء العدوان الصليبى حتى إن المقريزى قال « إن الذهب والفضة قد خرجا من مصر ولم يعودا » . هذا بالاضافة إلى ظهور الأوانى المعدنية بكثرة والتى لم يستطع الخزف ذو البريق المعدنى منافستها .

بينما نجد أن الخزف ذا البريق المعدنى ، قد استمر فى ايران فى العصر السلجوقى والمغولى والتيمورى والصفوى فى سلسلة غير منقطعة ، كما استمر فى بلاد المغرب والاندلس حتى بعد زوال الدولة الإسلامية فى غرناطة سنة ٨٩٧ هـ ــ ١٤٩٢ م فقد ظل يصنع على يد المدجنين (المدجن المسلم الذى دخل فى خدمة المسيحية) (Mudijar) .

أما عن نشأة الخزف ذى البريق المعدنى ، فقد اختلف فيه علماء الآثار وانقسموا فى ذلك إلى ثلاث شعب ، فقد قال فريق منهم بأنه نشأ فى إيران وذلك اعتمادا على شهرة إيران فى صناعة الخزف قبل الإسلام ، وفى أوائل العصر الإسلامى . هذا بالاضافة إلى العثور على افران التخزيف فى مدينة سوس وساوة بجانبها حوامل للأوانى الخزفية وعليها مادة البريق المعدنى مما يؤكد صناعة البريق المعدنى فى إيران .

وقد أدلى بهذا الرأى العلماء الفرنسيون وعلى رأسهم koechtin .

أمـا علماء الآثـار الالمان وعلى رأسهم Sarre, Hertzfeld فيقـولون بنسبتـه للعـراق ، وخـاصـة فى مـدينة سـامـراء ، وهى المدينة التى نشأت واختفت فى القـرن الثالث للهجـرة ، وعثر فى أنقـاضها على أنواع متعـددة منه، بل وأختصت بـالوان خـاصـة لم نجـدها فى غيرها من مـدن العـالم الإسلامى وهو اللون الارجوانى .

أمـا بتلر (Butler) فيـؤكـد نسبتـه إلى مصر بل ويـرجعـه إلى العصر القبطى، وذلك اعتمادا على وجود رسوم ذات شـارات مسيحية مثل رسوم السمك والعنب والطـاووس ، التى تمثل مقـاطع من اسم السيـد المسيح باللغة القبطية .

ولعل الكأس الزجاجى المرسوم بالبريق المعدنى والمؤرخ سنة ١٥٥ هـ، الذى عثرت عليـه البعثة الامريكية سنة ١٩٦٥ ، فى حفـائر الفسطاط ، مما يؤيد رأى بتلر وإن كان لا يصل إلى حد التأكيد .

٣ ـ خزف الجبرى : Champlevé - wares

وهو خزف شعبـى وجد فى منطقة كـردستان وقـد نسب هذا النوع من الخزف إلى طائفـة الجبريـة وهى قبـائل تسكن شمال شرق إيـران من عبـدة النار، عـرفوا بالجبرية وقـد اشتهـروا بصناعـة التخزيف واختصـوا بأنواع امتازت بأساليب صناعية وفنية معينة .

ويرجع هذا النوع من الخزف إلى أوائل العصر الإسلامى واستمر حتى نهاية القـرن الخامس الهجـرى ، الا أن ما عثـر عليـه حتى الآن ، يرجع إلى نهاية القرن الثالث والرابع والخامس للهجرة .

أمـا عن الأسلوب الصناعـى لهذا النوع من الخزف ، فيمتـاز بتشكيل الآنية ثم طلائها بطبقة البطانة ، ثم ترسم الزخارف المطلوبة على البطانة ثم تكشط champlevé المسـاحـات الخاليـة من الزخـارف حتى نصل إلى عجينة الإناء ذات اللون الوردى.

وعلى ذلك تبدو للعين غير الفـاحصة أو المتخصصـة ، أن الاناء يحتوى على لونين من الزخارف ، لون البطانة وهو عادة لون فاتح ثم لون العجينة وهو لون أحمر أو وردى . ثم تطلى الآنية بعد ذلك بطبقة البريق الشفاف مما يكسب الآنية لمعانا وبريقا . كما يحافظ على طلاء البطانة .

وهناك أسلوب آخر وهو بدلا من أن تكشط الأرضيـة فإنها تملأ بحزوز متـداخلة أشبـه بـ (scrolls) تصل إلى عجينة الإنـاء ، وبذلك تبـدو الزخارف بلون البطانة .

أمـا الفراغـات المحـزوزة فتظهر فيهـا لون عجينة الإناء الحمـراء وهذا الأسلوب الأخير أكثر تطورا من الأسلوب السـابق ولذلك فهو ينسب إلى القرن الخامس الهجرى .

الخـــــزف الإيرانى
فى العصر السلجوقى والمغولى

امتـاز العصر السلجـوقى بنهضـة فنيـة كبيرة ، ذلـك انه أمكن تـوحيـد معظم أجـزاء الدولة العبـاسية التى كـانت الدويلات المستقلة قـد قطعت أوصـالها ، كما أن المذاهب الشيعيـة وفـرقها قـد باعـدت بينهـا . فلما جـاء السـلاجقة عملوا على نشر المذهب السنى وخـاصـة الشافعى ، مما كـان له أكبر الأثر فى توحيـد الفن عامـة . أما بالنسبـة للخزف فى هذا العصر فقـد انتشرت أنواع متعددة ، فيما يلى بيانها :

١ ـ الخزف الميناثى :

يمتـاز الخزف الميناثى من الناحيـة الصناعية باحتـواء طبقـة البطانة على مـادة قصـديرية تجعل اللـون معتما بعض الشىء ، مما يسـاعـد على اظهـار الزخارف المتعددة الألوان .

ويطلق على هذا النوع من الخزف احيـانا اسم المرسـوم فـوق الطلاء ، ولكن هذا غير صحيح لان هذا النوع من الخزف لا يطلى عادة بمادة الطلاء الزجا جية على البطانة التى تحتوى على مادة قصديرية .

وكلمـة ميناثى كلمـة فـارسيـة معناهـا تعـدد الألوان . أمـا من ناحيـة

الزخارف فيمتاز الخزف الميناثى باحتوائه على رسوم آدمية وحيوانية ، فى موضوعات تصويرية تشبه مدرسة التصوير السلجوقية المعاصرة .

ولا يوجد هذا الخزف فى غير إيران فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

٢ ـ الخزف اللقبى :

هو من أنواع الخزف التى انتشرت فى إيران فى العصر السلجوقى أى فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، ويمتاز من الناحية الصناعية بانه خزف محزوز تحت الدهان ومتعدد الألوان . أما من الناحية الزخرفية فيمتاز برسومه التى تشبه مدرسة التصوير المعاصرة . وقد عرف الخزف باسم لقبى نسبة إلى أن القبائل البدوية التى كانت تصنعه وهى تسكن فى شرق إيران كانت تحرص على كتابة لقبها على ظهر القطع الخزفية.

٣ ـ الخزف التركوازى :

يمتاز العصر السلجوقى أيضا بنوع من الخزف اقتصر لونه على الطلاء التركوازى أما زخارفه فكانت اما محزوزة تحت الدهان أو محفورة حفرا بارزا مجسما (high - relief) أو محفورة حفرا غائرا (low - relie) أو صنعت منه تماثيل قالبية مصبوبة على شكل حيوانات أو تماثيل آدمية .

على أن هذه التماثيل كانت تؤدى وظيفة وليست للزينة فحسب فقد تكون آنية للزهور أو تستعمل كشماعد أو أباريق أو كؤوس للشراب ، وصناعة التماثيل الخزفية المصبوبة يكاد يكون قاصرا على إيران فى القرن السابع الهجرى ، وهى عادة مطلية بالطلاء التركوازى أو الكحلى الداكن .

٤ ـ الخزف المحزوز :

لقد انتشر الخزف المحزوز تحت الدهان فى مصر فى آخر العصر الفاطمى فى القرن السادس الهجرى بعد أن ضعفت موارد الدولة الاقتصادية .

ويمتاز هذا النوع من الخزف من الناحية الصناعية بأن رسومه تحز فى عجينة الاناء قبل طلائه بطبقة البطانة ومن ثم فقد عرف بالخزف المحزوز تحت الطلاء .

أما عن الزخارف فتكاد تكون قاصرة على الرسوم النباتية القريبة من الطبيعة إلى حد ما . أما الرسوم الآدمية والحيوانية التى وجدناها على البريق المعدنى الفاطمى لم تظهر فى هذا النوع فى العصر الفاطمى ، وإن وجدت فيما بعد فى العصر المملوكى .

ويمتاز هذا الخزف بألوانه الفاتحة اللون الزبدى أو اللون الازرق الباهت أو الأخضر النافض .

٥ ـ الخزف الأزرق ذو الرسوم الذهبية المرسومة فوق الطلاء :

(Cobalt - ware with gilded overglazed painting)

ويمتاز هذه المجموعة من الخزف أنها ذات لون واحد وأن رسومها عادة عبارة عن فروع نباتية متداخلة (scrolls) ،نقط تملأ الأرضية كلها ، طليت باللون الذهبى فوق الطلاء الزجاجى ، ومن ثم فقد اطلق عليها المرسومة بالذهب فوق الطلاء .

٦ ـ خزف ذو رسوم آدمية سوداء: (Black Silhouette figural) ware

أنتجت منطقة قاشان والرى ونيسابور فى القرنين الثانى عشر والثالث

عشر مجموعة من الخزف ذى اللون الأزرق المرسوم تحت الطلاء الزجاجى الشفاف، بلون أسود فقط ومن ثم فقد أطلق عليه اسم silhouette خاصة وأن معظم رسومه عبارة عن آدميين وحيوانات .

أما الاسلوب الفنى الذى رسمت به الزخارف فيشبه رسوم السلجوقية المعاصرة ، وفى كثير من الأحيان تقتصر الزخارف على الكتابات الكوفية المزهرة ، أو النسخية المورقة وهى أيضا باللون الأسود على أرضية زرقاء .

٧ ـ خزف ذو زخارف بارزة ومتعدد الألوان المعروف باسم سلطاناباد

(Sultanabad wares)

اشتهرت منطقة سلطاناباد منذ نهاية القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر والخامس عشر ، بانتاج نوع من الخزف الجيد العجينية والطلاء مما أتاح للخزاف فرصة حفر الزخارف حفرا قليل البروز ، ثم طلاءه بطلاءات متعددة الألوان على أرضية البطانة الناصعة البياض أو قد تكون ملونة بألوان أخرى فاتحة .

وفى بعض الأحيان تطلى الزخارف بالذهب . وفى هذه الحالة تكون البطانة فى معظم الأحيان ملونة بلون نافض .

٨ ـ خزف مخرم وذو لون واحد :

يعتبر هذا النوع من الخزف أجود الخزف الإسلامى على الاطلاق وذلك من حيث المادة الخام فهو يأتى بعد الصينى مباشرة ، اذ يبلغ سمك الآنية ثلاثة أو أربعة مليمترات .

وقد زخرف هذا النوع من الخزف بزخارف محزوزة تحت طبقة البطانة ، وفتحت فى هذه الزخارف المحزوزة ثقوب ثم طلى الاناء كله بمادة البريق

الشفاف ، فـامتلأت الثقوب بمادة الطلاء الزجاجى الشفـاف فبدت وكأنها نوافذ زجاجية .

ونلاحظ أن معظم زخـارف هـذا الخزف نبـاتيـة ويندر أن يكون بينهـا حيوانات أما الرسوم الآدمية فلا وجود لها .

٩ ـ البريق المعدنى المتعدد الألوان :

ظهـر فى إيران فى العصر السلجـوقى خزف ذو بـريق معدنى وبجـانبـه زخارف أخرى متعددة الألوان . وكانت زخارف هذا الخزف تشبه إلى حد كبير من حيث الموضـوع والأسلوب الزخرفى مـدارس التصوير المعـاصرة السلجوقية والمغولية .

كما امتاز اقليم قـاشان بانتاج بلاطات قاشـانى نجمية الشكل فى معظم الأحيان ومرسومة بالبريق المعدنى .

وفى الفترة الثانية أى فى العصرين السلجـوقى والمغولى فى إيران ظهرت أسماء تجار لبعض مـراكـز صناعـة الخزف ، وذلك لشهـرتها الصناعيـة ، ولذلك فقد رأيت أنه من المفيـد أن نذكر شيئا عن أهم هذه المراكـز بالنسبة لصناعة الخزف .

الرى : Rayy

لقد وصلـت إيران ذروة المجد من الناحيـة الفنية والسيـاسية فى العصر الإسلامى فى القرن الحادى عشر فى حكم (ملك شـاه) ، فقد امتد سلطانه من سمرقند حتى انطاكية .

على أن مدينة الرى كـانت منذ القرن التاسع الميـلادى ، من أهم المراكز فى العالم من الناحية الفنية ، فقد كانت لفترة مقر إقامة الخليفة المهدى حيث

ولد هارون الرشيد فهى أزهى مدن الشرق بعد بغداد ، كما يقول ابن حوقل ويقول المقدسى ، أن عروستى الدنيا هما دمشق والرى .

ويصفها ياقوت فيقول : لقد رأيت مدينة الرى الشهيرة ، ذات الجمال الباهر المبنية من الآجر المتعدد الألوان والكتابات . ويذكر المستوفى فى كتابه نزهة القلوب « أن الرى كانت فى عصر الخليفة المهدى سنة ١٦٥ هـ/ سنة ٧٨٥م» تحتوى على (٣٠) الف مسجد و(٢٧٥٠) مئذنة وأن خراجها بلغ سبعة ملايين دينارا .

كما كان يتبعها (٣٠٠) قرية تنتشر بين شيمران Shim-ranوفرمين Varamin ومهما يكن من مبالغة فى هذه الروايات والأعداد ، فيما لا شك فيه أن مدينة الرى كانت مدينة عظيمة من الناحية الفنية ، منذ اوائل العصر الإسلامى ، كما أكدت ذلك الحفائر التى أجريت بها سنة ١٩٣٠ م .

فقد كانت الرى فى عصر طغرل الثانى آخر سلاطين السلاجقة فى إيران سنة ٥٩٢هـ(١١٩٤م) أعظم المدن حضارة وثراء وفنا ، وبصفة خاصة فى صناعة الخزف وغيرها من الفنون التشكيلية ، التى حرص الفنانون على أن يرسموا عليها قصص الشاهنامة ، مثل قصة بهرام جور وازدة (Azada)، وقصة خسرو وشيرين من قصص النظامى .

وقد اعترى مدينة الرى بعض الخمود فى عصر خوارزمشاه ، الذى قتل طغرل الثانى بعد أن انتصر عليه ، الا أن الضربة القاضية جاءت مع الغزو المغولى .

الا أن مدينة الرى استعادت بعض مكانتها السابقة فى عهد (غزان خان) سنة ٧٠٤هـ (١٣٠٤م) ، فقد كان أبو سعيد شغوفا بإحيائها

وإعـادتها إلى سابق عهـدها ، وقـد تم له ذلك بفضل تعضيـد العمال الذين وفدوا عليها من سافا وقاشان .

قاشان :

وتعتبر مدينة قاشان التى انشأتها الملكة زبيدة زوجة هارون الرشيد ، كما قال المستوفى فى « نزهة القلوب » من أهم مـراكز صناعة الخزف فى إيران فى العصور الوسطى .

وليس أدل على ذلك من أنها اسمها اصبح يعنى كلمة خزف ، وفى ذلك يقول ياقـوت « قاشـان مدينة الجبل وفيهـا يصنع أجمل أنواع الخزف الذى يعرف بالقاشانى » .

كما أنها كـانت تصدر الخزف (القـاشى) بكميات هائلة إلى كل منطقـة الشرق الأوسط فقـد ذكـر المقـدسى أن أهلهـا برعـوا فى صناعـة الأوانى الفخارية . ويقول يـاقوت ان سلاطين قاشان أى الأوانى كـانت لها شهرة كبيرة وأنها كانت تصدر خارج فارس .

وعندما استـولى المغول على بغـداد (سنة٦٥٦هـ / سنة ١٢٥٨م) ، كان خـزف قـاشـان من أهم الغنائم التى استـولوا عليهـا من قصـور الخلفـاء والأمـراء. كما أن كتب الرحـالة والجغـرافيين والمؤرخين مثل ياقـوت وابو الفـداء وابن بطوطة أنها تزخـر بـذكـر الأمـاكن والمبـانى والعمائـر المزدانة ببلاطات القاشانى التى تكسوها من الداخل والخارج .

ولعل أهم مـا تفخـر به مـدينة قـاشـان وتكـاد تنفـرد به ، هو بلاطات القـاشـانى ذات البريق المعـدنى ، والتى تشبـه إلى حد كبير مـوضـوعـات مدرسة التصوير السلجوقية ومدرسة التصوير المغولية .

نيسابور:

تعتبر هذه المدينة من أهم مراكز التخزيف فى إيران ، وخاصة فى الفترة الأولى ، وان كانت البعثة الأمريكية التابعة لمتحف المتروبوليتان ، قد عثرت كذلك على قطع من الخزف ، اثبتت أن نيسابور استمرت فى انتاج الخزف حتى القرن الرابع عشر . وانها لم تفقد قيمتها الفنية فى صناعة التخزيف ذات المستوى العالى .

ساوه : Sava

تعتبر ثالث مركز لصناعة التخزيف فى إيران بعد قاشان ونيسابور. وهى تتوسط المنطقة المحصورة بين الرى وقاشان وهمدان ، على طريق القوافل من الشرق إلى الغرب .

وهى وان كانت أقل ثراء من قاشان ، ولكنها لم تكن أقل شهرة فى العصور الوسطى ، فقد ذكرها المقدسى ووصف مسجد الجمعة بها والتى ماتزال مئذنته باقية حتى الآن . فقد كان المسجد يحتوى على مكتبة عظيمة يوجد بها مجموعة كبيرة من آلات الفلكية ، كالكرة الفلكية والاسطرلاب ، والأرباع المقنطرة وغيرها من آلات رصد النجوم ودراستها .

كما كان بها المدارس والبيمارستانات والحمامات وطرق القوافل العديدة. وكانت بطبيعة الحال من ضمن المدن التى خربها الغزو (سنة٦٢١هـ/ سنة١٢٢٠م) وقد أعجب بها رحالة العصور الوسطى ومن بينهم ماركوبولو .

وبرغم شهرتها فى صناعة التخزيف منذ أوائل العصر الإسلامى ، إلا أن المؤرخين حتى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) لم يذكروا شيئا

عنهـا، بينما نجـد ابن حـوقـل يمتـدح جمالها وصـور راكبى الجمال . ولعل السبب فى ذلك أن كميــة الخزف التى كـانت تنتجهـا كـانت تستهلك فى السوق المحلية ولا تصدر للخارج فلم يسمع بها أحد .

ومهما يكن الأمـر ، فإن ساوه قـد أنتجت أجـود أنواع الخزف الإيرانى على أقل تقدير فى القـرن الرابع الهجرى ، فقـد عثر فيها على مجمـوعة كبيرة من الخزف ذى البريق المعدنى ، لم يفقها مـن حيث الكثرة إلا مدينة الرى ، ومن المؤكد صناعتها محليا لوجود الأفران ومادة البريق عليها .

كما وجد بها خزف سلجوقى ذو زخـارف بارزة ومذهبة ، وبعضه بارز ومتعـــدد الألوان بـالأسلوب المعـــروف باسم سلطانبـــاد . ويلاحظ أن الأسلوب الزخرفى لخزف ساوه متأثر إلى حد كبير بأسلوب الرى وقاشان ، وإن كان أسلوب الرى كان أكثر وضوحـا خاصة بعد الغزو المغولى ، ولعل السبب فى ذلك هو هجـرة كثير من عمال الخزف من الرى اليهـــا بعـد أن خرب أفرانهم المغول .

سلطانباد :

تعتبر خامـس مركز لصناعـة التخزيف فى إيران فى العصر السلجـوقى والمغـولى، فقـد انتشرت القرى المنتجـة للخـزف فى منطقـة سلطانبـاد على نطاق واسع بعضهـا يبعـد عنهـا بمقـدار ثلاثين إلى أربعين كيلو متر ، مثل أسـدانا (Asadana)وسيسـوك (Sesuk)وشـاهبـاد (Shahabad) وبوزاباد (Buzzabad) وزلفـاباد Zulfabad) ومجاباد -Majda) bad)والفيوم (Fayyum)

وهذه المدن كانت تحتوى على أجود المواد لصناعة التخزيف . وإذا كانت مدينة (ساوه) وريثة مدينة الرى بعد أن خرب مصانعها المغول ، فإن سلطانباد تعتبر وريثة قاشان فى تطوير أسلوبها الفنى والصناعى .

فقد عثر على كميات كبيرة من خزف منطقة سلطانباد متأثرة إلى درجة كبيرة بأسلوب قاشان . وان كانت سلطانباد تمتاز بنصاعة بياض خزفها ، وشدة بريقه الذى يميل إلى بريق الكمخ .

سلطانية :

اشتهرت سلطانية كذلك بوجود مصانع للخزف بها ، ولكن انتاجها كان أقل جودة من إنتاج سلطانباد ، سواء من حيث المادة الخام أو الأسلوب الصناعى وأن كانت تشبهها من حيث الأسلوب الزخرفى ، الا أنها ذات مسحة ريفية .

ويمتاز خزف سلطانية باحتوائه على طبقة سميكة من الطلاء الزجاجى الشفاف ، حتى ان القطع الخزفية تبدو وكأنها زجاج ، كما أن معظم زخارفها هندسية متشابكة مرسومة بلون داكن على أرضية خضراء .

ويرجع معظم إنتاج سلطانية إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر .

تبريز : (Tabriz)

بعد أن أنتهى هولاكو من فتح العراق ، رجع إلى أذربيجان واتخذ مراغة عاصمة له ، وهكذا أصبحت منطقة أذربيجان قاعدة الحكم ومركز الحضارة والعمران .

وليس من شك فى أن تبريز عاصمة المنطقة كانت بها افران لصناعة أنواع من الخزف حتى نهاية القرن الثالث عشر تقف على قدم المساواة مع خزف قاشان وبغداد .

ومن الثـابت أن تبريز أنتجت الخزف المعروف باسم مينائى يشبـه ذلك الذى انتجتـه قـاشـان ، الا أن عجينتـه ليسـت رقيقـة ولا متقنة مثل الذى انتجته قاشان .

كما أن رسـوم خزف تبريز الآدميـة أكبر حجما من رسوم مينائى وأكثـر إتقانا ووضـوحا فى تفاصيل رسم الوجـه والأيدى . كما نلاحظ أن الكتابة التى تحيط بحـافـة الأوانى ، مكتـوبة بالخط الكـوفى ، بلون أزرق باهت ، ويحيط الحروف خط أحمر رفيع . كما تمتـاز قطع تبريز الخزفيـة المصنوعـة بطريقة الميناثى بأنها صغيرة الحجم .

وقـد أكد صناعـة تبريز للخـزف المينائى ، ما ذكـره أحـد أئمة صناعـة الخزف فى القرن الثالث عشر (على أبو القاسم عبد الله بن محمد بن طاهر) سليل عائلة اشتهرت بصناعة الخزف الممتـاز ، الموجود بكل مشاهد الائمة فى مشهد وقم وامام زادة بفرمين كما هو ثـابت من امضاءاتهم ، فقد ذكر فى مخطوطتـه ، أن كبـار الخزافين هاجروا مـن قاشـان إلى شمال غـرب إيران ، حيث توجد العاصمة وقصر السلطان فى تبريز .

ومن هؤلاء الخزافين أبو القاسم نفسـه ، هذا بالإضافة إلى أن قـاشان لم تصنع خزف مينائى بعد (سنة ٦٦٠هـ / سنة ١٢٦٠م) .

الخــــزف الإيــــرانى
فى العصـــر الصـــفوى

شهـد العصر الصفـوى نهضـة عظيمـة فى صناعـة الخزف ، من جميع النواحى الفنية والصناعية ، فقد أحيـا الخزافون الطرق والأساليب القديمة المتوارثة فى إيران ولكنهم لم ينقلوها ، كما هى بل اتخذوها أساسا ، وأضافوا عليهـا مـن عندهم أسلوب العصر ، وذلك من حيث المادة الخام وطـريقـة الصناعة وكذا الأسلوب الزخـرفى والفنى ، بحيث أصبح للعصر الصفوى شخصيته وذاتيته المتميزة فى الفنون عامة والخزف بصفة خاصة .

على أن خزف العصر الصفوى لا يستطيع أن يقـف أمام خزف إيران فى الفترتين السابقتين ، وذلك نتيجة لطبيعة العصر الذى تطلب سرعة الإنتاج وكثرته مما ترتب عليه قلة الإتقان وعدم الحرص على التفوق .

ولكن يجب ان لا ننكر هنا أن خـزف العصر الصفـوى امتـاز برقـة فى الذوق وعناية شـديدة بـاللمسـات الأخيرة ، وهى أشيـاء لم يكن يعنى بها خزافو العصور السابقة ، اذ أنهم كانوا يهتمون بالجوهر لا المظهر .

---

(١) سعيد الصدر : الخزف ص ١٢٦

ولعل من أهم مظاهر النهضة الخزفية فى العصر الصفوى ، تعدد الألوان بدرجاتها مما نجده فى النسيج المعاصر ، مثل الاخضر بدرجاته والأصفر بدرجاته والأزرق بدرجاته . وقد كان اللون الأصفر أظهر مميزات الخزف الصفوى ، اذ لم يكن يستعمل من قبل الا نادرا وخاصة فى مصانع أصفهان ، وكذا اللون البنفسجى بدرجاته وخاصة الداكن منه .

ومن المعروف أنه فى عصر الشاه عباس ، كان هناك اشراف تام على صناع ومزخرفى المنسوجات والسجاد ، لذلك فانه ليس من المستبعد أن يكون رسامو الخزف كانوا ، يخضعون لمثل هذه الرقابة والعناية ، وذلك لجمال ودقة الرسوم التى تزخرف الخزف الصفوى، والذى كان متأثرا إلى حد ما ، بزخارف وخاصة فى الملابس باسلوب عصر النهضة فى أوروبا ، وهى التأثيرات التى طغت على مدارس التصوير الصفوية .

ونلاحظ ذلك واضحا فى إنتاج الخزاف المشهور ، المعلم محمود ، ومدرسته وخاصة فى إنتاج مدينة ساوه وكوباتجى (Kubachi) وقماشا (Qumisha) التى تشبه إلى حد كبير تصاوير رضا عباسى .

هذا ولا ننسى ان نذكر تأثر الخزف الصفوى بالخزف الصينى المعاصر، وخاصة فى إنتاج مدينة كوباتجى. اما عن مراكز التخزيف فى العصر الصفوى، فهى أصفهان وقاشان ويزد وزراند (Zarand) وكرمان ومشهد وشيراز . كما وجدت أنواع شعبية فى أردبيل (Ardabil). ومن أهم أنواع الخزف الصفوى الأنواع الاتية:

١ ـ الخزف الأزرق المرسوم تحت الطلاء :

وهو من أجود أنواع الخزف من حيث المادة الخام وتحتوى على رسوم

زرقاء مرسومة على أرضية بيضاء تحت الطلاء الزجاجي الشفاف وهذه الرسوم متأثرة إلى حد كبير بالأسلوب الزخرفي الصيني في عصر أسرة منج (Ming)

اذ أن التأثر الصيني بدأ يظهر واضحا في كل الإنتاج الفني في إيران، منذ القرن السادس عشر، وكان الخزف أكثر الفنون تأثرا بهذه الموجة الفنية.

٢ ـ الخزف المرسوم تحت الطلاء ذي اللون الأخضر والمتعدد الألوان المعروف بكوباتجي :

يعتبر خزف كوباتجي أجود أنواع الخزف في القرنين السادس والسابع عشر . وكوباتجي هذه مدينة جبلية في منطقة داغستان، كانت تشتهر بصنع السلاح والأواني المعدنية، ولم يكن يعرف عنها أنها تصنع الخزف على الأطلاق .

ولعل التعليل القريب إلى المنطق والصواب لتفسير وجود كميات كبيرة جدا ومتنوعة للخزف في كوباتجي، هو أنها كانت تتبادل تجاريا هذه الأنواع الممتازة من الخزف بالاسلحة التي كانت الدولة الصفوية في حاجة ماسة إليها في القرنين السادس عشر والسابع عشر، لكثرة حروبها واتساع ملكها، خاصة أن شهرة خناجر وسكاكين صناعة كوباتجي كانت وما تزال ذات شهرة عالمية .

ولعل من أهم أنواع الخزف التي أقبل عليها أهل كوباتجي، لكي يعلقوها في دورهم ومنازلهم كقطع من الأثاث القيم، النوع المرسوم باللون الأسود تحت الطلاء ذي البريق الترجوازي .

ونوع آخر يشبه النوع السابق إلا أن زخارفة ذات لون أسود ، والطلاء الشفاف ذو بريق أخضر وسميك وكثيرا ما نجده يتجمع فى نقط كبيرة حول قاعدة الإناء . ويمتاز هذا النوع بأن الزخارف السوداء يحيط بها خط رفيع يحددها ويوضحها ، وهو بذلك يشبه الطريقة التى تستعملها قاشان فى الخزف ذى البريق المعدنى ، كما كان معروفا فى القرن الخامس عشر قبل مجيء الصفويين .

والحقيقة أنه لم يعثر على خزف مماثل لخزف كوباتجى من صناعة وسط آسيا فى ذلك العصر ، وليس هناك أى دليل مادى أو فنى لنسبة هذا الخزف إلى تبريز التى اشتهرت بصناعة الخزف فى العصر المغولى ، كما يدعى البعض .

وهناك نوع ثالث ينسب إلى كوباتجى رسومه متعددة الألوان فهى تحتوى على اللون الأحمر والأصفر المائل إلى اللون البنى (Café au laif) والأزرق والأخضر التى يحيط بها غالبا خط أسود رفيع . كما تمتاز البطانة البيضاء بانها تميل إلى اللون الزبدة ، أما طبقة الطلاء الشفاف فعديمة اللون.

وتمتاز هذه المجموعة ببلاطاتها وأوانيها التى يظهر فيها اللون الأزرق بكثرة وبوجود اللون الأحمر الطماطمى على شكل نقط يشبه خزف ازنيك المسمى بخزف رودس ، وان كان اللون الطماطمى المعروف باسم (Ar- mian bole) المستعمل فى خزف كوباتجى ليس له البريق الموجود فى خزف ازنيك ، ولعل طريقة استعماله وحرقه مرتين كانت من الأسرار التى لم يسمح بخروجها خارج ازنيك .

وتمتاز زخـارف خزف كوباتجى باحتوائهـا على مناظر تصوير فى معظم الأحيان وخاصة الاشجار المزهرة والطيور التى تتوسط الموضوع ويندر أن نجد زخـارف هندسية أو نبـاتية محورة بأسلوب الآرابيسك . أمـا الرسوم الآدميـة فهى تتبع الأسلوب المستعمل فى قصـور الشـاه عبـاس وخـاصـة بمدرسة رضا عباسى .

٣ ـ خـزف سـاوه المتعـدد الألـوان والمرسـوم تحت الطلاء (التى يطلق عليها كوباتجى) :

لقد عثر فى مدينة ساوه على مجموعات كبيرة من الخزف ترجع إلى القرن السابـع عشر ،منها مجموعـة كبيرة من البلاطات المربعـة أو المثمنة الشكل. أمـا الأوانى فمعظمهـا أطبـاق شـاى أو قهـوة (Saucers) وقليل من الزجاجات والبرنيات .

وتمتـاز هذه المجمـوعـة بالبطانة الزبـدية اللون المرسـوم عليهـا باللون الأزرق والبنفسجى الداكن والأحمر البرتقالى ، والمحاطة بخط رفيع أسود. أما الطلاء الزجاجى الشفاف فمتشقق .

ويمتاز خـزف ساوه بأن الرسوم الآدميـة عبارة عن رؤوس غـالبا تتبع أسلوب رضا عباسـى ومرسومة بسرعة وحـرية ولكن دقيقة . وهى بذلك تشبـه إلى حـد كبير الخزف المعـروف بكوباتجى ، وإن كـانت أقل قيمـة من ناحيـة الصناعـة والمواد الخام ، أما الزخـارف فتكاد تكون مـرسـومة بيـد واحدة .

ويشبه الخزف المرسوم تحت الطلاء باللون الأزرق من حيث الأسلوب الفنى للصين وإن لم يصـل إلى العجينة المتـــازة فى الصين، ولا الطـلاء الشفاف الجيد بها .

وقد انتجت أصفهان وقباش وقهريد ، فى القرن السابع عشر ، خزفا يشبه إلى حد ما انتاج مدينة ساوه من الخزف المتعدد الألوان، والمرسوم تحت الطلاء ، وإن كان يفوقه من الناحية الفنية . كما أنه لم يعثر حتى الآن على قطع تحتوى على رسوم آدمية مماثلة لإنتاج ساوه .

٤ ـ خزف ذو بريق معدنى :

لقد أحيا خزافو إيران طريقة البريق المعدنى فى زخرفة الخزف ، وذلك فى أواخر القرن السادس عشر والسابع عشر ، رغم التيار القوى للتأثير الصينى الذى ساد المنتجات الفنية الصفوية كلها .

وكانت الزخارف بالبريق على أرضية ملونة بالأزرق أو الليمونى أو الأخضر . ويندر أن نجد رسوماً آدمية باللون الأبيض على أرضية مدهونة بالبريق ، إذ أن معظم القطع مزخرفة برسوم نباتية مرسومة بأسلوب العصر ، ويمتاز الخزف ذو البريق المعدنى بثرائه الذهبى الذى يعكس لونا أحمر أو بنفسجيا .

٥ ـ السلادون :

اختصت أصفهان بصناعة نوع من الخزف فى القرن السابع عشر قريب الشبه من السلادون الصينى ، يميل لونه إلى الأخضر النافض بدرجاته .

ان تقليد السلادون عرفته ايران منذ القرن التاسع الميلادى . لكنه لم يصل إلى درجة فنية كبيرة يمكن معها أن ينافس الخزف الإيرانى طوال العصور الوسطى .

أما فى العصر الصفوى فيمتاز الخزف تقليد السلادون ، انه على درجة فنية كبيرة .

ويمتاز خزف تقليد السلادون أن أرضيته فى معظم الأحيان تشبه لون السلادون الصينى ولكنه يحتوى على رسوم ذات لون واحد مرسومة تحت الطلاء الشفاف ذى البريق السلادونى (أى بلون السلادون الصينى) . ويندر أن نجد رسوما آدمية أو حيوانية اللهم إلا الطيور فى بعض الأحيان.

٦ ـ خزف ذو لون واحد عليه زخارف محفورة ومحزوزة :

هناك مجموعة كبيرة من الخزف ذى اللون الواحد ، عليها زخارف محفورة ومحزوزة ، وتمتاز الرسوم بأنها تتبع المدارس الفنية المعاصرة .

خزف الرقة :

وخزف الرقة ، ولو أنه اتحد مع باقى الخزف الإسلامى من حيث الأسلوب ، غير أنه قد اختلف عنه فى اشياء أخرى جعلت تمييزه عن باقى الخزف سهلا ميسورا ، فمعظم هذا الخزف من طينة باتت بعد دخولها النار سهلة الانكسار ، ولونها رمادى مائل إلى البياض ، واحيانا يضرب لونه إلى البنية ، أما ألوان الطلاء ، فهى أيضا من مميزات هذا الخزف .

ومن أهم مميزات هذا الخزف الذوق الفنى ، فقد وصل مدينة الرقة بعد أن فتحها العرب تأثير فنى آخر غير الهلينستى ، وهو الفن الإسلامى ، حقيقة أن الفن الإسلامى قد أخذ صورته الروحية من بلاد العرب ، أما قوامه المادى فقد تم صوغه فى أماكن أخرى كانت له فيها قوة وحياة (١) ، وبمعنى أدق فن روحه إسلامية ، وقوامه المادى الفن الساسانى والفن الهلينستى .

---

(١) تراث الإسلام الجزء الثانى تأليف Christie, Arnolq Briggs وترجمة الدكتور زكى محمد حسن . لجنة الترجمة والنشر طبعة ١٩٣٦ .

وأصبحت مـدينة الرقـة أشبه ببـوتقة اشتملـت على عدة فنون متبـاينة متضاربة، صهرتها وأخرجت لنا فنا مميزا بطابعها الخاص .

ومـا يقـال عن مـدينة الرقـة ، يقـال عن غيرها من المدن التى أصبحت جزءا من الامبراطورية الإسلاميـة ، من حيث الأسلوب والصنعة ، إلا أن الذوق الفنى مـا زال يحن لماضيـه الهلينستى لأنه قـد تغلغل فى هذا الإقليم قرابة أحد عشر قرنا .

وقد قامت بعثة الأستاذ زرة (Sarre) بعملية التنقيب عن خزف الرقة فـاهتدت فى حفـرياتها إلى أمثلة مميـزة قليلة ، أعطت فكرة شـاملة عن هذا الخزف ، الأمر الذى لم يحاول من قبل .

وقـد أثبت البحث والتنقيب ، أن خـزف الرقـة أصيل من صنع مـدينة الرقـة نفسهـا ، وليس بمستـورد مـن الخارج . يدل على ذلك مـا وجـد فى المواضع التى كـانت مصـانع للخـــزف من قطع تالفـة ، كما وجـد فى هذه الأماكن أيضا قدور غير مطلية مليئة بـأوعية مطلية صغيرة فى حالة جيدة . وسأتناول فيما يلى مختلف الأنواع التى يعرضها خزف الرقة .

١ ـ خزف غير مطلى :

وجد بالرقة أمثلة من الأوعية غير المطلية ، وهى محفورة فى العادة (وقد ورد فى كتاب الدكتـور زره أن مجموعة المستر تشـارلس فريزر فى ديترويت بالولايات المتحدة ، تحوى من هذا النوع عددا كبيرا) .

كما كـان يصنع فى شمال بـلاد العـراق قـدور ذات رقبـة طـويلة عليهـا زخـارف رشيقـة ، تمثل مناظر حـول الـرقبـة ، ولكن الأشكال الحيـوانيـة

والادمية تجعل الصلة بينها وبين خزف الـرقة المصنوع فى القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلادى قريبة جدا [1] .

٢ ـ خزف مطلى بغير رسوم :

وخلافـا للخزف الإيرانى يبدو فى خـزف الرقة بعـده عن الرسوم التى تمثل الأشخـاص ، وانصرافـه إلى الزخرفـة ، وهذا التبـاين يفسره تسـامح إيران الشيعية حيال تحريم الصور [2] فقد استغنى الخزاف فى أنواع متعددة من الأوانى الخزفيـة كل الاستغناء عن الألوان والرسـوم اقتصرت فتنتهـا الفنية على الشكل فحسب .

وبريق هذا الخزف عديم اللون ، ومع أنه شفـاف وواضح إلا أننا نجده فى بعض الأحيان معتما تعلوه سحابة خضراء مـائلة إلى الزرقة أو ترجوازية [3] ، كما كـان لطبيعـة أرض الرقـة أثر كبير على هذا البريـق ، فإن معظم القطع المدفونة نجدها مغطاة بطبقة ذهبيـة وفضية تعكس ألوان قوس قزح (الكمخ) نتيجة تفاعل أكاسيد الطلاء بأملاح تربة مدينة الرقة .

٣ - خزف ذو زخارف محزوزة :

وهذه المجموعـة من الخزف ، يحتوى معظمها على قدور كبيرة مـرسوم عليها زخارف نباتية ، وحروف كـوفية تمتد من اعلى القدر إلى نهايته مكونة نقطا كبيرة فى نهاية القدر ، ويعلو هذه الزخـارف بريق أزرق أو أزرق مائل للخضرة .

---

(١) Early Islamic Pottery by Arthur lane p. 38

(٢) Die Kerenic im Euphrate und Tigriedhet p. 82

(٣) المرجع السابق ص ٨٢

كما نجد بلاطات محفورا عليها حروف بارزة قوية يتخللها فروع نباتية وليس فيها ما هو ملون سوى الأرضية . وذلك تحت الطلاء الزجاجى ، وهذه البلاطات جزء من كورنيش يرجع إلى عهد نور الدين وليس ببعيد أن تكون لهذا الكورنيش صلة بالجامع الذى كان لهذا السلطان فى الرقة .

وطريقة استخدام الطلاء الزجاجى الملون والشفاف معا ، فوق رسم بلون واحد بدلا من التزجيج الذى لا لون له ، قد عرفت طريقة استخدامه فى صدر الإسلام ، وكثيرا ما وجدنا خزفا مزخرفا على هذا النحو ومعظمه أوعية متينة الجدر ، يشف طلاؤها الأخضر الأزرق عما تحته من رسوم أوراق وفروع نباتية ، رسمت على عجل، واستند فى رسمها إلى نماذج فى شرق آسيا .

وقد وجد كثير من هذا النوع من الخزف فى جهات أخرى ، مثل وادى النيل ، وفى خرائب بابل فى صدر الإسلام ، ولكن لم يكمل هذا النوع من الزخرفة إلا فى مدينة الرقة .

ويرجع تاريخ هذا البريق إلى العصر البارثى على الأقل ، وان كان من الصعب تأريخ القطع الفردية .

ووجد بمدينة الرقة شكل نادر من الأوعية ، هو قارورة على صورة شخص جالس يحتضن طفلا ، وليس هذا التمثال وأمثاله مما يوحى بأنه صنع للمسيحيين خصيصا ، وبأنه يمثل العذراء ، بل أغلب الظن أن هذه التماثيل تحيى باعثا شرقيا قديما هو الإله أشتار.

وكثيرا ما يصادفنا فى الرقة تماثيل أنواع من الحيوان لم تشكل تشكيلا متقنا، وهى مطلية بطلاء زجاجى أزرق ويغلب على الظن أن هذه التماثيل الخزفية كانت تستخدم فى الراجح لعبا للأطفال .

وتوجـد أيضا بلاطات مسـدسـة الاركان مـن القاشـانى المطلى باللون الأخضر فحسب ، وكـذلك قطع مـربعـة الجوانب على شكل نجـوم طلى جانبها الأمامى البارز بطلاء أزرق ، بينما تحت الجسم على شكل الأسفينى.

ولا يعرف كيف كـان استخدام هذه البلاطـات فى الحيطان، أكانت مع بلاطات أخرى، أم كـانت بمثابة حليـة لزخارف جصيـة. ولعل فى هذا ما يذكـرنا بأشياء شرقيـة قديمة كـالقاشـانى الذى كان يزخـرف الحيطان فى آشور حيث كان أحد الأمثلة يحتوى على قبائع بارزة .

ويوجد بمدينة الرقة خزف ذو زخـارف محزوزة حزا عميقا ، ومفرغة ، وقـد استعمل هذا النوع من الزخـرفة فى الكراسى الصغيرة، التى كثيرا مـا شوهدت بالرقـة والمسارح وفيها يشبه المنضدة القـريبة من الأرض ، حيث يوضع عليها أوانى الشراب وكل هذه يعلوها بريق أزرق .

٤ ـ خزف ذو نقوش سوداء :

هذا النوع من الخزف يعتبر أحسن أنواع خـزف الرقـة ، بل ومن روائع الخزف الإسلامى [١] ، وكثيرا ما نجده فى الأسواق ، وهـو يشبه إلى حد ما الخزف الإيرانى ذا الزخارف السوداء والزرقاء ، والتى كثيرا ما يتعذر تمييز أحدهما عن الآخر ، وان كـان هناك فرق واضح من حيث عجينة كل منهما ، فخزف الرقـة هش ولونه أصفر، أمـا الإيرانى فصلب ولونه أبيض يميل إلى الرمادى [٢])

وخـزف الرقـة الذى من هذا النوع تشتمل زخـارفـة عـادة على أوراق

Early Islamic Pottery by Arthur Lane p. 39 (١)

Die Kerenic im Euphrate und Tigriedhet (٢)

وفروع نباتيــة وأنصـاف مـراوح نخيليـة ، ويمـلأ الفــراغ بينهـا نقط .
وشاولات ، وفروع دقيقة ملتوية وهذه تعتبر من مميزات خزف الرقــة.

وهناك قطعة مهمة زخارفهـا مرسومة باللون الأزرق المائل إلى الخضرة على أرضية سوداء والزخرفـة مكونة من حيوانين خرافيين Dragons لها جسم ثعبـانين متقــاطعين بشكل هندسى جميل تحيط بهما مــراوح نخيليـة وفـروع ملتوية، ولقـد لعبت فكرة الثعـابين المتقـاطعة دوراً هامـا فى شمال سوريا ، وشمال العراق فى العهد السلجوقى .

فالثعابين المضفرة يظهر أنها رمز للأرواح الشريرة ، وكما قال فان برشم أنها أصبحت شـارة ملـوك الاراتقـة Artukids فى القـرن الثـــالث عشر الميلادى .

كـذلك نجـد على بعض القطع النسر ذا الـرأسين وهو رنك سـلاجقـة الروم الذى اقتبسته فيما بعد دولة النمسا .

٥ ـ خزف ذو نقوش متعددة الألوان :

وقـد عثر فى مـدينة الرقـة على خـزف عجينته صفـراء ، رسمت عليـه نقـوش وزخــارف متعـددة الألوان ومعظم رســومهـا أشكال خــرافيـة وحيوانات مثل الحصــان والجمل . وأشكال زخرفيـة مأخوذة من الأزهار وأوراق نباتيـة مرســوم عليها شكل حيـوان خرافى ، رأســه على شكل أبى الهول تحيط به فروع نباتية مـرسومة باللون الأزرق ، والأسود يعلوها بريق شفاف مائل إلى الصفرة تعكس ألـوان قوس قزح وإلى هذه الألوان يضاف عادة اللون الأخضر .

٦ ـ خزف ذو بريق معدنى :

أما خزف الرقة ذو البريق المعدنى فهو على نقيض خزف سامارا، فبينما نجد مدينة سامارا قد عرفت ظلالا مختلفة من البريق المعدنى، نجد الرقة لا تعرف سوى بريق واحد هو البريق البنى الداكن .

وزخارف البريق المعدنى فى الرقة مرسومة على بريق شفاف . لونه أخضر مائل إلى البياض وهو يشبه خزف مدينة الرى إلى حد ما، من حيث كثرة استعمال اللون الأزرق وعليه الرسم بالبريق المعدنى .

ومن الزخارف التقليدية الزخارف الخطية والأشكال الحيوانية ، أما رسوم الأشخاص والحيوانات فهى غير عادية وتشبه إلى حد كبير رسوم الخزف الفاطمى من حيث كبر حجمها .

ومن أهم مميزات هذا النوع من الخزف . تلك القدور أو الأباريق الكبيرة البيضية الشكل . ذات الرقبة القصيرة والزخارف العميقة الحفر وزخارفها عبارة عن فروع نباتية مرسومة بحرية العصر السلجوقى . وعليها كتابات حروفها مستديرة . كما وجد بالرقة بلاطات ذات بريق معدنى وهى نادرة جدا ويملك المتحف البريطانى بلاطتين مربعتين تحويان صورتى أسد وطاووس يعتقد أنهما من صناعة الرقة ، وقريب منهما بلاطة قائمة الزا وية عليها رسم سمكة .

وجميع هذه البلاطات السابقة الذكر ، وكذلك بلاطات سامراء المصنوعة لجامع سيدى عقبى بالقيروان ، مربعة الشكل على نقيض البلاطات الإيرانية ذات الشكل المتقاطع والنجمى .

وقد أدهشنى أن معظم المراجع تنفى وجود خزف لمدينة الرقة قبل

القرن الثـانى عشر الميلادى ، أو على الأكثر القـرن الحادى عشر الميلادى ، وهناك ما جاء فى تلك المراجع :

جاء فى كتاب « فنون الإسلام » للدكتور زكى محمد حسن : كان الاتجاه فى أول الأمـر إلى أن الخزف الذى وجـد فى مـدينـة الرقـة يرجع إلى عصره (عصر الرشيـد) أى إلى نهاية القـرن الثـانى وبداية الثـالـث بعـد الهجـرة (٩٠٨م) ، ولكن الحق أن زخارف هذا الخزف وأساليبه ، تشهد بأنه يرجع إلى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ ـ ١٣م) .

وقال Arthur Lane فى كتابه Early Islamic Pottery ص ٣٨: « لقد عثـر فى خرائب مـدينة الرقة على مجمـوعات من الخزف تثبت أنها صناعـة محليـة ، ولا يوجد أى سبب لتـاريخ هذه القطع إلى مـا قبل سنة ١١٧١ م ، أى بعد زوال الدولة الفاطمية ، كما أنه لا يمكن أن يزيد على سنة ١٢٥٩م، حيث خربت المدينة على يد المغول » .

وقال Dimand فى كتابه Ahand book of Muhammaden Art ص ١٨٩ « وقـد ينسب خــزف الرقـة خطأ إلى عصر هـارون الرشيـد ٧٨٦ ـ ٨٠٩م الذى قــام هناك بعـض الوقت لأن الـزخــارف وأسلـوب رسم الأشخاص وكذلك الموضوع يشير إلى أنه من عهد متأخر ، ومع أن القليل من خزف الرقة يرجع إلى القرن الحادى عشر ، فإن معظمه يرجع إلى القرن الثانى والثالث عشر » .

وقـال Hobson فى كتـابه Guide to Islamic Pottery of the Near East ص١٩ : « وقـــد أصبح من الـواضح أن هذا النوع مــن الخزف من إنتاج الرقـة ، وإن كنا لا نعرف متى بدأ عمله ، كما لا يمكننا تخمين هذا من

أسلوب قطع كثيرة والتى لا يمكن ارجاعهـا إلى ما قبل القرن الحادى عشر والثانى عشر » .

وقال Sarre فى كتابه Die Keramik im Euphrate und tigis Gebiet» ولم يلتفت المنقبـون فيها اكشف مـن الخزف إلا إلى مـــا ينقصهم فى تجارتهم وهو النوع الأحـدث عهدا ويرجع إلى مـا بين القرنين الثـانى عشر والرابع عشر بعـد الميلاد . أمـا ما كـان من خـزف الرقة قبل ذلك فبـدائى ويرجع عهده إلى ما بين القرن التاسع ، والقرن الحادى عشر بعد الميلاد » .

وقال Warren & E. Cox فى كتاب The book of pottery & porcelain ص ٢٩٧ : « وقد كـانت مدينة الرقة مقـرا لهارون الرشيد من سنة ٧٨١م إلى سنة ٨٠٩م بحـاشيتـه ، ولكن معظم الخزف من القـرن الثـانى عشر الميلادى » .

من هذا السرد لآراء بعض علماء الآثار الذين تصدوا للكتابة عن خزف الرقـة نلاحظ ، أنهم قـد انقسموا بصـدده شيعـا وأحـزابا ، فبعضهم ينكر وجود خزف للرقة قبل القرن الثانى عشر بعد الميلاد .

والبعض الآخـر يتنازل فيجعله القـرن الحادى عشر ، والفريق الثـالث وهو أقلهم تعصبا يقـول بوجود خزف لمدينة الرقـة يرجع تاريخه إلى القرن التاسع والعـاشر ، ولكنه لا يرسل هذا القول مطلقـا بل يقيده بتحفظ وهو أن خزف هذا العهد بدائى .

ولعل ذلك يرجع كما يبدو إلى أن هؤلاء العلماء لم يهتمـوا بدراسة مدينة الرقة من نـاحية تاريخها السيـاسى ، وبما أن السياسـة صنو الحضارة إذ هما فـرعـان من أصل واحـد وهو علـم التـاريخ ، لهذا رجعت إلى بعض كتب التاريخ السياسى وهاكم بعض متقطفات منها:

قال القدسى :

« وفى سنة ٣٦هـ « ٦٥٦م» وقعت بالقرب منها (أى الرقة) معركة صفين والتى وقف فيها على بن أبى طالب بالرقة وأقام كوبرى من المراكب فوق الفرات « وقال زره "Sarre"وربما هاجرت الصحابة فى موقعة صفين إلى الرقة حيث استشهدوا بها . وكانت هذه المدافن فى العصور الوسطى من الآثار التى تستحق الزيارة فى الرقة » .

ويقول المقدسى :

« وتقع على الضفة الغربية للفرات رقة « الوسطى » أو «الواسطة» قناتان وقصران بناهما هشام بن عبد الملك » .

وجاء فى كتاب معجم البلدان لياقوت الحموى :

وكان بالجانب الغربى مدينة أخرى تعرف برقة واسطة ، كان بها قصران لهشام بن عبد الملك وهى أسفل من الرقة بفرسخ » .

من هذا نفهم أن مدينة الرقة كان يحج إليها المسلمون لزيارة قبر من استشهد فى موقعة صفين ، ثم أنها كانت مأهولة أيام الدولة الأموية ، وقد بنى بها أحد خلفائهم قصرين له .

وجاء فى النجوم الزاهرة فى حوادث سنة ١٨٠هـ :

« وفيها تنقل الخليفة الرشيد من بغداد إلى الموصل ثم إلى الرقة، فاستوطنها مدة وعمر بها دار الملك واستخلف على بغداد ابنه الأمين بن زبيدة.

وجاء فى حوادث نفس السنة تلخيصا عن النجوم الزاهرة :

«وكان الرشيد إذا أقام فى الرقة أناب عنه فى بغداد بعض أولاده، وإذا

رحل إلى بغـداد ، أناب عنـه فى الرقـة بعض أولاده ، مما يفيـد أنهما كـانتـا عاصمتين (أى بغداد والرقة) مهمتين للدولة العباسية ».

وفى حـوادث سنة ٢١٧ هـ فى أثنـاء الخلاف على مشكلة خلق القـرآن ، كـان المأمـون يقيم بالرقـة ، وقـد طلب إلى نائبـه على بغـداد، اسحـاق بن إبراهيم الخزاعى ، ابـن عم طاهر بن الحسين أن يرسـل سبعـة نفـر ، وهم الرافدى ومعين وأبو خيثمة وابن هارون وابن داود وابن مسعود والدورقى فأشخصـوا إليـه فـامتحنهم بخلق القـرآن فأجـابوه فـردهم من الرقـة إلى بغداد».

وفى حـوادث سنة ٢٨٣ هـ ، ما يفيـد أن المكتفى كان يقيم معظم وقتـه بالرقـة ، وفى حـوادث سنة ٣٢٣هـ مـا يفيـد أن الخليفـة المتقى كـان يقيم بالرقة.

من هذه المقتطفـــات يتبين لنا أن مـدينة الرقـة التـى أسسهـا الاسكندر المقـدونى، والتى كـانت مـركـزا هاما للحضـارة الهلينستيـة ومـا لبثت أن أصبحت مدينة إسلامية فتحها العرب على يد قائدهم جهمن سنة ١٨ هـ.

ولما تأسست الدولة الأمـوية واتخذت حاضرتها دمشق فى بلاد الشـام، راعهـا ما عليـه مـدينة الرقة من الحضـارة وحسن الموقع، فبنوا فى إحـدى ضواحيها وهى، رقة واسطة، قصورا لهم يختلفون إليها من حين إلى آخر، وكان ذلك فى أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن بعد الميلاد.

ثم جـاءت الخلافـة العبـاسيـة ولم تهمل شأن هـذه المدينة، بل أسس الخليفة المنصـور سنة ١٥٥ هـ مدينة بجانب الرقة سماها الرقيقـة، فانتقلت المدينة القديمـة إلى الجديدة. وقد جـاء فى كتاب الأستـاذ كريزول (Cres-well) ^ن الجامع الذى أسسـه الخليفة المنصور فى هذه المدينـة، يعطينا مثلا هامـــاً عن اختـــلاط الأسلـوبين الهلينستى(Semi - Classic) والفن الساسانى الذى كان له تأثير واضح على الدولة العباسية.

ثم جـاء هارون الرشيد وأقـام بمدينة الرقـة معظم أوقاته، واتخذ منهـا عاصمـة ثانية للخـلافة العباسيـة، وحذا حـذوه من جاء بعـده من خلفاء الدولة العبـاسيـة. فقد كـان يقيم بها المأمـون سنة ٢١٧هـ أى فى (القـرن التاسع)، ثم الخليفة المكتفى فى سنة ٢٨٣هـ أى أواخـر (القرن التاسع)، ثم الخليفة المتقى سنة ٣٢٣هـ أى (القرن العاشر).

بهذا القدر من الاستشهـاد أكتفى بالحوادث التاريخيـة، لأن هذه الفترة أى القرن التاسع والعاشر، هى التى تهمنا فى الموضوع.

مما تقدم يتضح لنا أن مدينة الرقة كـان لها شأن سياسى يذكر فى القرنين

(التـاسع والعـاشر) على الأقل ، وبما أن التـاريخ يحدثنا دائما بأن الحضـارة تتبع الأحداث السياسية إلى حـد بعيد ، من هذا نستنتج أنه كان لمدينة الرقة حضارة إسلامية فى القرنين التاسع والعـاشر حيث أنها كانت عاصمة ثانية للخلافة العباسية .

وليس هذا الاستنتـاج بغـريب ، فمـدينة سـامـراء أصـدق شـاهد على صحته . فمـدينة سامراء التى لم يكن يعـرف عنها شىء والتى كـانت قرية صغيرة على ضفـاف نهر الفـرات ، والتى انشأها الخليفـة المعتصم وانتقل بجيشـه التركى إليها، والتى لم تلبث أكثـر من ثلاثين عامـا ، فى تلك الفترة القصيرة التى لم تبلغ نصف قـرن ، نشـأت فيهـا حضـارة إسـلاميـة زاهرة وانتشرت منتجاتها فى جميع أنحاء الدولة الإسلامية .

قد يكون لعلماء الآثار بعض العذر فى استبعـاد وجود خزف لمدينة الرقة فى القـرنين التاسع والعـاشر وذلك لقلة الأمثلة التى عثروا عليهـا ، فهناك قطعـة مـؤرخـة سنة ٨٣١م فى كتـاب Chestfield جـاء ذكـرها فى كتـاب فقوربنوف وبعض البلاطات يميـل الدكتور Sarre لإرجـاعها إلى القـرن التاسع لأنها شبيهة بخزف سامراء .

ولكن يجب أن نعلم أن الحفـريات فى هذه المدينة ، قـام بها الفـلاحـون بإيعـاز من تجار العـاديات ، لما لخزف هـذه المدينة من صيت واسع وإقبـال التجار وذوى الهوايات وتهافتهم عليـه ، فتسرب معظمه إلى الأفراد قبل أن تتمكن ، البعثـات العلميـة ، والمتـاحف الأثريـة أن تحصل منه على شىء يذكر.

وأظن أن هذا ليس ذنب مـدينة الرقة ، ولا يعـد دليلا على افتقـارها إلى

خـزف فى القرنين التـاسع والعاشر اللذين يعتبران من أزهى عصـور تلك المدينة من الناحية السياسية .

وقـد جـاء فى كتـاب Die Keramik in Euphrat للدكتـور Sarre أنه يمكن أن يكون للرقـة خـزف فى القـرن التـاسع ، والعـاشر ولكنه بدائى . ولكنى أرى أن الاستاذ Sarre لم يتحر الدقـة فى وصف خزف هذه الفترة وذلك لسببين : لأنه بينما يحكـم على خـــزف الرقـــة ، بأنه بدائى نـراه يرفع خزف مدينة سـامراء إلى القمة فيقول «إن خزف سـامراء ذا البريق المعدنى بلغ فى القرن الثالث الهجرى ، درجة كبيرة من الكمال فى الصناعة والفن ».

إذا كانـت مدينة سـامراء التى لم يعمـرها الخلفاء ، غير فترة وجيـزة قد وصلت إلى حـــد الكمال فى صناعـة الخزف ، وهى التى لم يكـن لها مـاض تاريخى على الإطلاق فما السبب فى انحطاط خزف الـرقة، تلك المدينة التى شهدت أزهى عصـور الحضارة الهلينستية ، والتى كـانت عاصمـة ثانية فى أيام أزهى عصور الحضارة الإسلامية .

أظن أن المنطق لا يتفق وهـذا . ثم دعنا من المناقشـــة والجدل ولنقـارن خـزف سـامـراء بتلك القطع النادرة التى وجـدت بمـدينة الرقـة ، والتى يرجعها الدكتور Sarre إلى القرن التاسع والعاشر ويرجعها (Gluk und Diez) إلى القـرن العـــاشر والحادى عشر ، وهى بلاطات عليهـــا رسـوم حيوانات وطيور وأسماك بالبريق المعدنى .

وإذا قـارنا رسم الحيـوانات فى خـزف مـدينة الرقـة بتلك التى رسمت بالبريق المعدنى ، فى خـزف مدينة سـامراء فى هذه الفترة ، فإننا نرى أنها لا تقل عن خزف سامـراء بل تفوقها من حيث أظهار حركـة الحيوان ، أما إذا

كان يراد بالنقص أو الانحطاط أو التدهور هو كـون البلاطة فارغة ليست مملوءة بنقط وفروع نباتية كما هى العـادة فى الخزف الإسلامى ، وخصوصا البريق المعـدنى فى القرن التـاسع ، فأظنه دليل واه ، بل هو فى الحقيقـة خير دليل على أن هذه القطع ذوقهـا الفنى هلينستى محض ، وأنها قـريبة العهـد بالفن الإسلامى ، أى أنه لا يجوز لنا إرجاعها إلى ما بعد القرن التاسع .

وقد ذكـر لنا Sarre أنه عثر فى حفـرياته على أوانى خـــزفية للاستعمال المنزلى ، مثل مصـابيح ومسارج ومناضـد واطئة ، بل ولعب أطفال . وقـد ورد ذكـــر هذه الأشيـاء فى معظـم المراجع ، وأرجعهـا العلماء إلى القـــرن (١٢م).

فمع التسليم جدلا بأن هذه الأوانى قـد صنعت فى القرن الثانى عشر ، فهـذا دليل على أن مدينة الرقـة كانت أسبق من غيرها فى صناعـة الخزف ، فاستخدمته فى جميع طلباتها المنـزلية ، لأن الخزف إلى القرن الثانى عشر كان يستعمل للزينة أكثـر منه للاستعمال المنزلى ، فـالمدينة التى تصنع حتى لعب الأطفـال من الخزف ، لابد أن تكون قـد مـارستـه قبل ذلك بقـرون حتى وصلت إلى هذه الدرجة .

وقد استعملت مـدينة الرقة فى زخرفـة بعض الزهور حتى صارت فيما بعـد ، من مميـزات خزف بعض الجهـات المجـاورة . فـزهرة اللوتس التى ظهرت فى الرقـة فى القرن الثـانى عشر بعد الميـلاد ، لم تظهر على الخزف فى أى مكان آخر فى ذلك الوقت .

ولكننا نعود فنراها فيما بعـد فى أواخر القـرن الثالث عشر والرابع عشر فى خـزف سلطاناباد ، والخزف والمعـادن المملوكـة ، ثم تلك الزهرة المسماة

السوسن Tulip لم تظهر على الخزف الإســلامى إلا فى القرن الخامس عشر فى الخزف التركى .

وعلى العموم فإن خزف الرقة يمتـاز بنوع من القسوة فى التعبير وحرية فى الرسـم والقــوة المعبرة التى لاحظنـاها فى الخزف ذى البريق المعــدنى وخلافه . فنجد مثلا من المصنوعات المحببة عندهم مناظر الصيد والقتال، ثم الحروف الهجـائية الكبيرة يحيط بها نقط وشجيرات وفـروع نباتيـة ، مع مـراعاة كبر وحـدات الرسم مما يظهـره بالمظهـر البوهيمى بالنسبـة للذوق الفارسى ، الذى يراعى دائما التقيد الشديد والتماثل التام .

وهذه الأنواع المختلفـة من الخزف التى أوجـزنـا ذكـرها ، والتى يردها معظم علماء الآثار إلى القـرن الثانى عشر والثـالث عشر ، لم توجد كلهـا فى مدينـة الرقة ، فقـد رأى الاستاذ Sarre قطعا مـن خزف الرقة فى معظـــم ما زاره من خرائب الفرات ودجلة مما كان عامرا فى عصره كدير هفير وباليس وحلبيـة ونصيرة وفى تلال خـابور وفى تمرود وقلعــة جـابر وبابل ووادى النيل.

ومع افتراض أن هنا وهناك ، قــد اخـرجت المصــانع مثل هذا الخزف والرقى ، فـلا يشك أحـد فى أنه كـان يصـدر من مصـانع الرقـة الكثير من الخزف إلى الخارج ، وليس هذا بغـريب فقـد حدث ذلـك أيضا فى خـزف سامراء ذى البريق المعدنـى ، فقد ظهر فى مصر (البهنسا) وفى الفسطاط كما ظهـر فى فـارس وفى الجزائـر وفى قلعـة بنى حماد ، وفى أسبـانيـا وفى مـدينة الزهراء بقرطبة .

وذلك كله يدل على مدى ما وصل إليه تصدير خزف العراق فى العصر الذهبى للخلافة العباسية فى القرن التاسع والعاشر بعد الميلاد.

الخزف الإيوبى والمملوكى

الواقع أن دراسة الخزف خاصة ، والفنون عامة ، فى العصر الأيوبى ، تحتاج إلى وقفة ليست بالقصيرة ، ذلك أن الأحداث التى اجتاحت منطقة الشرق الأوسط ، أو العالم الإسلامى ، كانت من الجسامة بحيث غيرت الكثير من الأوضاع السياسية .

فقد زالت دول كانت ملء العين والبصر ، فقد قضى المغول على الدولة العباسية قضاء مبرما ، واجتاحت الحروب الصليبية بلاد الشام ومصر وسقطت الدولة الفاطمية ، وحلت محلها السلطنة الأيوبية ، وبذلك نستطيع القول ان الخلافة الإسلامية قد اختفت من الوجود وحل محلها دول وسلاطين لا يمتون للجنس العربى وإن كان يعتنقون الإسلام .

ولما كان الاقتصاد يدور فى فلك السياسة فقد كان من الطبيعى أن يختل ميزان الاقتصاد ، فبعد أن كانت بعض هذه الدول يصدر إنتاجها إلى مناطق كانت تابعة لها ، فلما فقدتها وأصبحت هى تابعة كان عليها أن تتلقى واردات غيرها من الدول صاحبة السيادة . وقس على ذلك المواد الخام والأيدى العاملة وما إليها .

أما الناحية الفنية وهى التـى تعتمد اعتمادا كليا على الناحيتين السابقتين السيـاسيـة والاقتصـادية ، فقـد تعـرضت لانقـلاب قضى على الكثير من الأسـاليب التى كانت سـائدة مـن قبل ، ذلك أن الوافد الجديد أتى ومعـه ذوقه المميز وأساليبه وطرزه الفنية .

ولإجمال هذه المؤثـرات نقـــول ، إن التحف الفنيـــة التـى انتجت فى العصرين الأيوبى والمملوكـى ، قـد اعتراها تغير جـوهرى من حيث المواد الخام ، ومن حيث الأسلوب الصناعى والتطبيقى وكـذا الأساليب والطرز الفنيـة . وسنتناول كـلا منهـا عند الحديث عـن كل نوع من أنواع الإنتـاج الفنى وسنبدأ بالخزف :

١ ـ الخزف المحزوز تحت الدهان :

من المعـروف أن الخزف ذا البريق المعـدنى قـد اختفى من مصر نتيجـة لعدة عـوامل ، لعل أبرزها وأهمهـا هو حريق مـدينة الفسطاط أثناء النزاع بين وزراء الدولة الفـاطميـة شـاور وضرغـام وإستنجـاد كل منهما بمن يسـاعـده من الصليبيين والأيوبيين ، مما أدى فى النهـاية إلى سقـوط الدولة الفاطمية ، والقضاء على أخر خلافـة إسلامية والقضاء على الذوق العربى الصميم .

وإذا أضفنا إلى السبب السياسى العـامل الاقتصادى الذى أدى إلى عدم قدرة الخزافين إلى إعـادة أفران تقوم بعمل نـوع من الخزف غالى الثمن مثل البريق المعدنى لعـدم وجود المشترى ، هذا بالإضـافة إلى أن أحـوال البلاد الاقتصادية بسبب الحروب الصليبية قضت على السوق الخارجية .

وفى ذلك يقول المقريزى أن الذهب والفضة قد خرجتا من مصر بسبب

حروب الفرنجة ولم يعودا ولو أضفنا إلى الأسباب السابقة الذوق الفنى الجديد لعرفنا السبب الحقيقى لاختفاء الخزف ذى البريق المعدنى وظهور أنواع أخرى مثل الخزف المحزوز تحت الطلاء .

لقد كانت الدولة الفاطمية منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ، تستورد من الشرق الأقصى كثيرا من الخزف الثمين ، حتى أصبحت من أهم مراكز الخزف بين الشرق والغرب . ومن ثم فليس من العجيب أن يتأثر الخزافون الفاطميون بمنتجات الشرق الأقصى ، فأخرجوا نوعا من الخزف المحزوز تحت الدهان تقليدا لخزف سونج Song الصينى .

على أن التقليد كان من الناحية الصناعية والتطبيقية فقط . أما ناحية المواد الخام أو الأسلوب الزخرفى فقد بقيا كما هما . فقد بقيت المواد الخام تشبه عجينة باقى أنواع الخزف المصرى وهى عجينة سميكة تميل إلى الاحمرار ، أما الأسلوب الزخرفى فهو الأسلوب السائد فى باقى التحف الفاطمية الذى يعتبر امتدادا لأسلوب سامراء من حيث الزخارف النباتية المحورة وكذا الأسلوب العباسى فى الرسوم الحيوانية ذات المسحة الساسانية الواضحة ، أما الرسوم الآدمية فتمتاز بتفاصيل الوجه المصرية الأصيلة .

طريقة الصناعة

بعد أن تشكل الأنية ، وقبل أن تجف تماما ، تحفر فى بدنها الرسوم والزخارف المطلوبة ثم تحرق الأنية حرقا أوليا ، وبعد ذلك تطلى الأنية بطبقة البطانة فيرسب جزء منه بطبيعة الحال فى الشقوق الحادثة من الحز ، فتبدو وكأنها لون داكن من دهان البطانة . ثم تأتى بعد ذلك طبقة الطلاء الزجاجى الشفاف .

وأود أن أنبه هنا إلى خطأ شائع غير مقصود وهو أن الحز تحت الدهان يختلف اختلافا جوهريا من الناحيتين التطبيقية والزخرفية عن الخزف المحزوز تحت الطلاء ، ذلك أن هذا النوع الأخير يتم حز الزخارف فى الأنية بعد أن تطلى القطعة بطبقة من البطانة التى تتكون من دهان ذى لون معين ، وبذلك فإن ألة الحز تزيل دهان البطانة وتصل إلى عجينة الإناء ذات اللون الأحمر الوردى المعروف باسم (البسكوت) Bescuit . فتبدو الزخارف فى هذه الحالة وكأنها مرسومة بلون أخر ، فإذا جاءت طبقة الطلاء الزجاجى الشفاف حافظت على اللونين ، ومن ثم نقول فى هذه الحالة إن الخزف محزوز تحت الطلاء وليس تحت الدهان كما هو الحال بالنسبة للخزف الذى نحن بصدد الحديث عنه .

الــــزخــــــارف

لقد كانت الرسـوم والزخارف التى استعملت فى الخزف المحزوز تحت الدهان فى أواخــر العصر الفـاطمى ، تكاد تكون قـاصرة على الزخـارف النباتيـة والهندسية . أمـا الأسلوب الزخرفى الذى استعمل فى النبـاتات هو استمرار لأسلوب سامراء المحور المعروف باسم (الأرابيسك) .

أما فى العصرين الأيوبى والمملوكى فقـد دبت الحياة فى الرسوم النبـاتية وخـرجـت عن الأسلوب التقليـدى ، وتأثـرت بأسلوب الشرق الأقصى وحرية الـرسوم الهلينستية الذى كـان ما يزال شـائع فى مناطق شمال شرق العـراق . المنطقـة التى نشأ وتربى فيهـا البيت الأيوبى ، فمن المعـروف أن أصلهم كردى هاجروا من قرية دوين قرب بحيرة (فان) ؛ كما بدأت تظهر الرسوم الحيوانية التى لم تكن موجودة من قبل .

أما الخزف المحـزوز تحت الدهان فى العصر المملوكى فقد امتـاز بجودة مـادته الخام ، بعـد أن أصبح طريق تجارة الشرق الأقصى الـرئيسى ، هو البحـر الأحمر ، وبذلك كثـر المعـروض فى الأسـواق من المواد الخام

والمنتجات الصينية ومن بينها مادة الكولين البيضاء، الممتازة بالنسبة لصناعة التخزيف .

كذلك تأثر الأسلوب الفنى بالتأثير الصينى وكذا المغولى المتمثل فى قرب الزخارف النباتية من زهور وأشجار وثمار من الطبيعة وكذا الرسوم الحيوانية .

وقد وجد فى أطلال الفسطاط ، قطع من هذا النوع من الخزف تالفة فى الفرن ، مما يدل على أن الفسطاط كانت تصنعه ، وتختلف ألوان هذا الخزف بين اللون الزبدى والأخضر والأزرق النافض فى القرن السادس الهجرى ، أما فى القرن السابع والثامن فقد وجد اللون البنفسجى الداكن واللون البرتقالى والأخضر والأزرق الداكن ، مما يدل على تمرس الخزاف فى صناعته .

٢ ـ الخزف المرسوم تحت الطلاء

لقد أنتجت مصر منذ القرن الرابع الهجرى العاشر الميلادى نوعا من الخزف ذا الزخارف المرسومة تحت الطلاء بلون واحد أو متعدد الألوان على أرضية بيضاء فى معظم الأحيان . وكثيرا ما تقتصر هذه الزخارف على كتابات أو نقوش بدائية أو مجرد (بطش) (splashes) تسير على غير هدى على بدن الأنية .

وقد نسبت هذه المجموعة إلى إقليم الفيوم وإن لم يكن لدينا ما يؤيد هذه النسبة اللهم إلا أسلوبها البدائى المتوارث وألوانها الفاقعة التى تشبه إلى حد كبير نسيج الفيوم وكذا التلقائية المميزة لها .

وأود أن أبين هنا ، إن الخزف المحزوز تحت الدهان وكذا الخزف المرسوم تحت الطلاء ، لم يلعبا دورا فى صناعة التخزيف فى مصر إلا فى

أواخر عصر الدولة الفاطمية عندما اضمحلت أو تلاشت صناعة البريق المعدني، فحلتا محلها .

فلقد عثرنا فى حفائر الفسطاط وفى الرقة وبعلبك ودمشق ، على خزف مرسوم تحت الطلاء على بطانة بيضاء أو زرقاء أو خضراء ذات لون واحد، أو متعددة الألوان وترجع إلى العصر الأيوبى . وتمتاز زخارف هذا النوع من الخزف برسومه النباتية القريبة من الطبيعة إلى حد كبير ، وإن كنا فى بعض الأحيان نجد بقايا لأسلوب الأرابيسك المحصور فى زخارف هندسية على شكل دائرة يخرج منها اشعاعات على شكل مثلثات مملوءة بزخارف الأرابيسك .

أما الرسوم الحيوانية التى رسمت على الخزف الأيوبى المرسوم تحت الطلاء ، فتمتاز برشاقة أجسامها الممتدة والمعبرة عن الحركة والتى تنحصر بصفة خاصة فى رسوم كلاب الصيد ، والغزلان والأرانب ذات الآذان الممتدة بالأسلوب المصرى القديم.

٣ ـ تقليد خزف سلطاناباد :

وفى العصر المملوكى اشتهرت مصر بصناعة نوع من الخزف المرسوم تحت الطلاء يشبه بعض أنواع الخزف التى تنتجها سلطاناباد فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، فنسب إليها . ويمتاز هذا النوع من الخزف المصرى بأن زخارفه حفرت حفرا قليل البروز قبل طلائه بطبقة البطانة ثم رسمت هذه الزخارف البارزة بعد ذلك بألوان متعددة .

أما الزخارف المرسومة على هذا الخزف فعادة تحتوى على رسوم حيوانات وطيور مرسومة بأسلوب قريب من الطبيعة إلى حد كبير ، متأثر كذلك إلى حد ما بالأسلوب الصينى والفارسى .

وهذه الزخارف الحيوانية أو الطيور مـرسومة على أرضية من الزخارف النباتية وخـاصة الورقة الثلاثية التى تشبـه الورقة التى استعملت بكثرة فى خـزف سلطاناباد ذى الزخـارف البـارزة حتى أصبح من مميزاتها . كـذلك النقـاط الثـلاث المنثـورة فى الأرضيـة وهـى من مميـزات زخـارف خـزف سلطاناباد وتقليده فى العصر المملوكى بمصر .

امضاءات الخزافين :

لعل من مميـزات الفن الإسـلامى أنـه فن جماعى ملكى ، لا تظهـر فيـه شخصية الفنان أو ذاتيته ، لأنه كـان دائما خاضعا لتقاليـد فنية معينة يحتمها الدين الجديد أو تفـرضهـا الدولة ، طبقـا لتقاليـد وأسـاليب فنيـة قديمـة مـوروثة لا يستطيع الفكاك منها ، لأنها ترسبت فى أعماقـه ، وأصبح يخضع لها تلقائيا .

ولكن عندما كثرت التيارات والأسـاليب الفنية التى وردت على البلاد فى العصر المملوكى ، نتيجـة عوامل عـدة بعضهـا اقتصادى نتيجـة لتجمع منتجـــات الشرق الأقصـى ، التى أصبحت تنتهـى فى مصر ، كما أن هناك عامـلا اجتماعيا وفنيا يجب أن لا نهمله وهو وفـود أجناس ذات حضارات وعـادات وتقاليـد مختلفة عن الحضـارة والذوق الإسـلامى العربى ، فقـد وفدت على منطقة الشرق الأوسط فى العصر المملوكى ، مثل الجنس المغولى والصليبى .

ولو أضفنا إلى هذه الأجناس العنصر المملـوكى ، الذى جلب من آسيـا وأوربا ، لتبين لنا مـدى تعـدد التيارات والأسـاليب الفنيـة التى أثرت على الفن الإسلامى فى العالم الإسلامى عامة ، والمصرى بصفة خاصة .

ومن ثم فقد وجد الفنان نفسه لأول مرة حرا له أن يختار الأسلوب الفني الذى يوافق مزاجه الخاص ، ولذلك فقد حرص أن يسجل اسمه عليه . لذلك فقد كثر تسجيل اسماء أئمة الخزافين بمصر فى العصر المملوكى ، وخاصة على الخزف المرسوم تحت الطلاء ، وذلك أنهم كانوا يكتبونها على الوجه الخارجى من قاع الإناء .

ومن أشهر هؤلاء الخزافين ، غيبى وغيبى التبريزى نسبة إلى تبريز، وغزال وغزيل ، ودهين والهرمزى الأستاذ المصرى ، ابن الملك ، والعجيل وأبو العز ، وهناك مجموعة أخرى أقل أهمية من المجموعة السابقة من حيث الإنتاج الفنى والجودة وجدت أسماؤها على الخزف المرسوم تحت الطلاء مثل المهندم ، وأولاد الفاخورى والشيخ والفقير ونقاش والبتلى ودرويش والخباز وعجمى وشامى والشاعر والمعلم والرزاز وبدير وشرف الايوانى وموسى ، وعمر وشيخ الصنعة وغازى وأحمد الأسيوطى.

بلاطات القاشانى :

لقد صنعت مصر فى العصر المملوكى بلاطات من الخزف المرسوم تحت الطلاء لكسوة الجدران ، نجده مثلا فى القمة المفصصة لمئذنة خانقاه بيبرس جاشنكير ، وقمة مئذنة جامع الناصر محمد ابن قلاوون بالقلعة .

كذلك استعمل لتغشية رقاب القباب المملوكية كما هو الحال فى قبة طشتمر وقبة الغورى . وتمتاز بلاطات القاشانى هذه برسومها غير الدقيقة، والتى تتكون غالبا من كتابات وخاصة المربعة منها أو برسوم نباتية بسيطة وكلها بلون واحد على أرضية بيضاء أو زرقاء أو ذات لون ترجوازى ، كما تمتاز بعجينتها الهشة الحمراء وطلائها الزجاجى غير جيد .

٤ ـ تقليد الصينى :

كـان طبيعيـا أن يقبل خـزافـو مصر فى العصر المملوكى ، بعـد أن كثـر وجـود مـادة الكولين الواردة من الصين ، والخزف الصينى فى الأسـواق ، على تقليد البورسلين الصينى .

وفعـلا ظهر نـوع من الخزف المصرى اطلق عليه تقليـد الصينى يمتـاز باحتوائـه على كمية كبيرة من الكولين مما أكسبه بياضـا يقرب من الصينى ، إلا أنه أسمك منه لاحتـوائه على جزء كبير من العجينـة المصرية . كما يمتاز برسومه التى ما تزال تحتفظ بالروح الإسـلامية الواضحة وإن كانت متأثرة إلى حد كبير بالرسوم الصينيـة . كما أن الصينى المصرى المقلد لا يحتوى على كتابات صينية على ظهر الآنية ، مثل ما نجده على البورسلين الصينى .

٥ ـ تقليد السيلادون :

كذلك أقبل الخزافون المصريون على تقليد خزف الصين المعروف باسم السيـلادون . والسيـلادون نوع من الطينة الطبيعيـة توجـد فى الصين ذات خـواص طبيعيـة ، تعطى لونا أخضر نافضـا إذا حـرقت فى درجـة حـرارة معينة. كما أنها تعطى بريقـا خـاصا فهـى ليست فى حاجـة إلى مـادة الطلاء الزجاجى الشفاف .

وكـان لوجـود هذه المادة فى الأسواق المصريـة ، وكذلك منتجـاتها مـا اغـرى الخزافـون على تقليده ، على أن الإنتـاج المصرى المقلد كـان سميكا وهشـا لاحتـواء القطع الخزفيـة على جـزء من العجينة المصرية . كما أن زخارفة المحفورة أو المحزوزة كانت غير متقنة مثل السيلادون الصينى .

٦ ـ الفخار المطلى بالمينا :

المقصود هنا بالمينا هو تعـدد الألوان ، الذى اشتهر به الفخار المصرى فى

العصر المملوكي ويمتاز هذا الفخار بأن رسومه إما محزوزة تحت الدهان أو فوق الدهان بحيث تظهر عجينة الإناء ، أو محفورة حفرا قليل البروز ومتعدد الألوان .

وقد تنوعت زخارف الفخار المملوكي فشملت الرسوم الحيوانية والطيور والنباتات والزهور ، كما استعمل فيها الرسوم الهندسية والكتابية بكثرة . على أن أهم ما يسترعى النظر فى هذا الفخار أن معظمه يحتوى على شارات ورنوك سلاطين المماليك الذين صنعت فى عصورهم .

بل أن بعضها وجدت عليه كتابات باسماء بعض الأمراء مما يقطع بأن الفخار المطلى كان يستعمل على موائد الأمراء والسلاطين . فقد عثر على إناء بمتحف الفن الإسلامى عليه كتابة باسم شهاب الدين ابن فرجى إحدى مماليك السلطان محمد بن قلاوون نصها : مما عمل برسم الأمير الأجل المخدوم الأعز الأخص شهاب الدين بن الجناب العالى المولوى الأميرى الكبيرى السيفى فرجى أدام عزه » .

ولعل من أهم الشارات والرنوك التى رسمت على الفخار المملوكى ، هى البقجة ، رنك الجمدار أى الذى يتولى الباس السلطان أو الأمير ومنها النسر ، أما برأس أو رأسين . ومن الأمراء الذين اتخذوا النسر ذا الرأسين رنكا لهم بدر الدين بيسرى مملوك الصالح نجم الدين أيوب وأصبح من أمراء الألف فى عصر الظاهر بيبرس .

كما رسمت زهرة الزنبق بكثرة . ولعل أول من استعملها بكثرة هو نور الدين محمود بن زنكى ، إذ نجدها على مدرسته بدمشق وجامعة بحمص كما نجدها بكثرة على العملة الأيوبية ، وكذلك رسم رنك الكأس شعار

الساقي ، والفهد شعار بيبرس ، عصاتا البولو والبوق والسيف شعار السلاح دار والقوس والرمح وما إليها .

والذى يسترعى النظر ويستحق أن نقف عنده وقفة فاحصة ، هو كيف يمكن تفسير انتشار صناعة الفخار فى مصر فى العصر المملوكى إلى حد أن أصبح يستعمله الملوك والأمراء ، فى وقت رخاء اقتصادى لم يسبق له مثيل فى مصر . ولتفسير هذا التساؤل يجب علينا أن ندرس أحوال البلاد من جميع الوجوه ، الفنية والاقتصادية والسياسية .

فمن المعروف أن الغزو المغولى وسقوط الدولة العباسية وحرق المدن وقتل سكانها بالطرق الوحشية التى لم يسبق لها مثيل فى تاريخ البشرية ، كان دافعا قويا لهجرة الكثير من أهل إيران والعراق إلى غرب العالم الإسلامى مثل آسيا الصغرى وبلاد الشام واستقرار جزء كبير منهم فى مصر ، حيث الأمن والرخاء الذى لا مثيل له فى أى جزء آخر من أجزاء العالم الإسلامى . وكان من بين هؤلاء المهاجرين والفارين من وجه الغزو المغولى ، الفنانون وأصحاب الصناعات والحرف وعلى رأسهم صناع المعادن ، أصحاب الشهرة الواسعة منذ العصر الساسانى على أقل تقدير .

وهكذا أخذت تنشط صناعة المعادن فى مصر ، على أيدى الوافدين من صناع الموصل وغيرهم من مناطق العراق وإيران خاصة، وأنه كان قد انتشر فى العالم الإسلامى منذ القرن السادس الهجرى زخرفة المعادن بطريقة التكفيت بالفضة والذهب ، التى أقبل على اقتنائها المسلمون والصليبيون إقبالا منقطع النظير .

وقد صادف هجرة هؤلاء العمال وانتشار صناعة المعادن المكفتة التى

أغرقت الأسواق ، تدهور صناعة الخزف الجيد ، وخاصة الخزف ذى البريق المعدنى ، مما أدى فى النهاية إلى عدم قدرة الخزف المصرى بجميع أنواعه منافسة المعادن المكفتة من حيث الثمن . وعلى ذلك فقد كان على الخزاف أن يفكر بسرعة فى إنتاج نوع رخيص ، وفى نفس الوقت جميل يمكن أن يصمد ثمنه أمام المنتجات المعدنية المكفتة التى أقبل المصريون عليها إقبالا منقطع النظير ، فاهتدى إلى مادة الفخار المموه بالمينا والمزخرفة بشارات ورنوك الأمراء والسلاطين .

شبابيك القلل :

ومن أنواع الفخار غير المطلى الذى أشتهرت به مصر دون غيرها من بلدان العالم ، القلل ذات الشبابيك المزخرفة . ويمتاز هذا النوع من الفخار بعجينته الطفلية التى أشتهرت بها محافظة قنا . إذ يوجد بقنا قطعة أرض تقرب مساحتها من الفدان تأخذ منها طينة طفلية ، تعتبر من أجود أنواع الطينة لصناعة أوانى الشرب الفخارية . وعلى الرغم من إستمرار الأخذ من هذا الفدان فإن مساحته لا تنقص وسطحه لا ينخفض ، وذلك لأن مياه الفيضان ترسب فيه كل سنة كمية من الطمى تعادل تقريباً ما يؤخذ منه . كما أنه قريب مصرف قنا الذى يستقبل السيول التى تهبط على جبال البحر الأحمر حاملة معها طينة طفيلية ترسبها فى الفدان المشار إليه .

وتمتاز هذه الفخارية الطفلية بلزاجتها ، الأمر الذى ساعد الخزاف الماهر على رسم زخارف غاية الدقة والإبداع فى شبابيك القلل وتخريمها دون أن ينكسر أو يشقق . وقد تعددت الزخارف بحيث شملت جميع العناصر الزخرفية الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية والكتابية .

الخزف الإسلامي والمغربي

من المعروف أن كثيرا من العمال والصناع قد هاجروا من بلاد الشام في نهاية الدولة الأموية في المشرق إلى الأندلس ، واشتغلوا في خدمة أمراء الدولة الأموية في الأندلس ، وخاصة العناصر اليمنية .

وأضحت الأندلس في عصر الخليفة عبد الرحمن الناصر سنة ٣١٧ هـ تنافس الخلافة العباسية في العراق . إذ أصبحت قرطبة من أعظم مدن الدنيا من حيث عمائرها الفخمة ،مساجدها العظيمة وقصورها الكبيرة التي أقيمت على نهر الوادي الكبير .

كما كانت مدينة الزهراء التي بناها عبد الرحمن الناصر إلى الشمال الغربي من قرطبة ، والتي جلب لها الصناع والعمال والمهرة من أصحاب الحرف من كافة أنحاء العالم الإسلامي ، زينة الدنيا وبهجتها . فقد قيل أن عبد الرحمن قد خصص ثلث خراج دولته لبناء مدينة الزهراء .

ولما دب الضعف في الدولة الأموية في الأندلس ، استقل كل حاكم بجزء منها قامت دويلات على رأسها ملوك صغار عرفوا بملوك الطوائف. ويعتبر عصر ملوك الطوائف أزهى عصور الحضارة الإسلامية في الأندلس برغم أنه كان عصر انحلال سياسي.

وجاءت دولة المرابطين إلى الأندلس فى القرن الخامس الهجرى سنة ٤٨٣ هـ (١٠٩٠م) . ولما كان المرابطون من بربر المغرب ، وكانت مقومات حضارتهم أقل بكثير من مقومات الحضارة الأندلسية، لذلك نلاحظ هبوط الذوق الفنى فى عصرهم الذى نلمسه فى الأدب والشعر وغيره من الإنتاج الفنى .

وجاءت دولة الموحدين فى القرن السادس الهجرى (سنة ٥٤٠هـ / ١١٤٥م) وكانت حضارتهم أعمق وأوضح أثرا من حضارة المرابطين . ولما ضعف الموحدون أخذت قواعد ملكهم تخرج من أيديهم تباعا فاخذ بعضها الأسبان واخذ الباقى دولة (بنو الأحمر) وذلك فى القرن السابع الهجرى (سنة ٦٢٩هـ / سنة ١٢٣١م) فأسسوا مملكة فى غرناطة ، أزدهرت فيها الحضارة والفنون بشكل لم يعهده الأندلس من قبل ، حتى أضحت درة فى جبين العواصم الإسلامية ، وما تزال آثارها وشهرتها الفنية تشهد بذلك .

على أن الحضارة والفن الإسلامى لم ينته من الأندلس بسقوطه مملكة غرناطة فى نهاية القرن التاسع الهجرى (سنة ٨٩٧هـ / سنة ١٤٩٢م) بل استمرت مدة ثلاثة قرون حتى نهاية القرن الثامن عشر على يد المسلمين الذين دخلوا فى خدمة الأسبان والذين عرفوا باسم المدجنين Mudijar

أما عن التحف الفنية التى خلفها لنا المسلمون فى الأندلس ، فلعل الخزف يأتى فى المقام الأول ، فقد زخرف الدور والقصور والمساجد والمدارس بالأوانى الخزفية ، وبلاطات القاشانى ذى القيمة الفنية والصناعية الكبيرة . وفيما يلى أهم أنواعه :

١ ـ الخزف ذو البريق المعدنى :

من المعروف أن صناعة الخزف ذى البريـق انتشرت فى العالم الإسلامى كله ، منذ القـرن الثـالث للهجرة . وأنها استمـرت فى الأندلس حتى بعـد سقوط الدولة الإسـلامية فى نهاية القرن الخامس عشر ، فقد عثـر فى مدينة الزهراء وفى قصر الحمـراء بغـرناطة ، واشبيليـه ، على قطع من الخزف ذى البريق المعدنى تالفة فى الأفران ، تشهد بأن صناعة البريق المعدنى ، وجدت فى الأندلس على أقل تقـدير منذ القـرن الرابع الهجـرى / العاشر الميـلادى واستمرت حتى بداية القرن العاشر الهجرى ، السادس عشر الميلادى.

ويمتـاز خـزف القـرن الرابع الهجـرى ، باحتـوائـه على رسـوم طيـور وحيـوانات تشبـه إلى حـد كبير الخزف المصنوع فى المشرق ، حتى أن بعض علماء الآثار يعتقـدون أنها مجلوبة من العـراق أو مصر . ولكننى لا أتفق فيما ذهب إليه الأثريون ، وأرى نسبتها إلى الأندل، فليس ما يمنع أن تكون من صناعة الزهراء أو قرطبة ، لما كانتـا عليه من تقدم وأزدهار فنى ، فاق كثيرا من مدن المشرق الإسلامى .

ولعل أجمل وأروع مـا أنتجـه الأندلـس من البريق المعـدنى يرجع إلى القرن الثامن والتاسع للهجرة . ويمتاز خزف الأندلس ذى البريق المعدنى بعجينتـه الهشة التى تميل إلى الصفـرة ، وفوقهـا طبقة البطانة البيضـاء التى ترسم عليها الزخارف بالبريق المعدنى .

وتمتـاز العناصر الزخـرفيـة على خـزف الأندلس ذى البريـق المعـدنى باحتفـاظهـا بأسلوب الأرابيسـك ، الذى كـانت التحف الفنيـة فى مشرق العالم الإسلامى ، قد خرجت من قبضته ، بعد أن طغى عليه الغزو المغولى، والتأثير الصينى الذى وفد مع تجارة الشرق الأقصى .

لذلك فإننا نجد الخط الكوفى والنسخى دورا أساسيا ، كما أن زخارف الأرابيسك والعناصر الهندسية ممثلة بكثرة فى الإنتاج الخزفى . وفى كثير من أن يصاحب هذه العناصر الإسلامية البحته رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة، مرسومة بأسلوب عصر النهضة الذى ساد فى أوروبا فى القرن الخامس عشر .

كما نجد بينها شارات ملوك غرناطة . ولعل أبرز التحف الخزفية المرسومة بالبريق المعدنى قدور ذات حجم كبير عرفت باسم (قدور قصر الحمراء) وأصبحت علما من اعلام صناعة الأندلس عامة حتى العصر الحديث .

وقد ذاعت شهرة ملقة وغرناطة فى إنتاج صحون وقدور وبلاطات من الخزف ذى البريق المعدنى ذى اللون الذهبى أو اللونين الأزرق والذهبى ، وذات زخارف عليها مسحة إسلامية واضحة ، من الكتابات والأرابيسك والزخارف الهندسية .

ومن المراكز الفنية التى شاعت شهرتها فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى قرية منيشه Manises أعمال بلنسيـــة التى أزدهرت فيها هذه الصناعة من القرن الثامن الهجرى / حتى العاشر.

وعلى الرغم من أن مدينة بلنسية قد سقطت فى يد المسيحيين منذ سنة ٦٣٦هـ عندما بدأت ملقة تختفى من هذا الميدان ، وكان معظم إنتاج منيشة قدور وأنية الأدوية المعروفة باسم برنية والتى حرفها الأوربيون إلى (البارلو).

وتمتـاز هذه الأوانى بأن رسـومهـا كـانت بالبريق المعـدنى الذهبى والأزرق وقـوامها فـروع نبـاتية تضم عناقيـد عنب وزهورا عليهـا الطابع القـوطى أو تشتمل على كتـابات بالحروف القـوطيـة وشـارات الاسرات النبيلة فى اسبـانيا والبرتغـال وفرنسـا وإيطاليا . وفى ذلك يقـول الكردينال اكسيميفيـزا عن الصنـاع المسلمين فى الأندلس «ينقصهم إيماننـا وينقصنا صناعاتهم» .

ومن بين الزخارف والرسوم التى كثر استعمالها فى خزف البريق المعدنى المصنوع بمنيشـة رسـوم المراكب الشراعيـة على أرضيـة مملوءة بـالرسـوم النباتيـة والزهور والأوراق والزخارف الهندسيـة المملوءة بالنقط الرفيعة . وقـد ظلت صناعـة الخزف ذى البريـق المعـدنى فى منيشـة تطور وتجدد فى رسـومها وزخـارفهـا مع بقائهـا محتفظة بالطابع الإسـلامى الواضح حتى القرن الحادى عشر الهجرى السابع عشر الميلادى.

٢ ـ خزف مرسوم تحت الطلاء :

لما ضعف التأثير والطابع الإسلامى فى الأندلس فى القرن السابع عشر ، اقتصر صناع الخزف على إنتـاج نوع من الخزف المرسـوم تحت الطلاء ، ذى طابع رقيق محلى ، يمتـاز برسومـه الحيوانيـة الكبيرة التى يشبه إلى حـد كبير رسوم الخزف الإيرانى ، ذى الزخارف السـوداء فى القرن الثالث عشر وإن كانت ذات مسحة أوروبية متحررة بدأت تظهر فى الإنتاج الخزفى .

ومن أشهر مـراكز إنتاج هذا الخزف قـرية باترنا من أعمال بلنسية ، التى

كـانـت تنتج فى القـرنين الثـالث عشر والرابع عشر ، أنواعـا من الخزف المرسـوم تحت الطلاء بالوان متعـددة باللون الأخضر والبنى والبنفسجى على بطانة بيضـاء أما قـوام زخـارفها فهـى الطيور والحيـوانات وفى بعض الأحيان الرسـوم الآدمية . ويشبه خزف باترنا الخزف المعـاصر الذى كانت تنتجه مصانع أورفيتو بإيطاليا.

الفصل الثانى
النســـيج

المواد الخام

الطراز

القباطى

منسوجات اللحمة الزائده

النسيج المبطن من اللحمه

المنسوجات المركبه

نسيج الزردخان

نسيج الديباج والدمقس

منسوجات القطيفه

المنسوجات المطرزه

التطريز بالنسيج المضاف

التطريز بطريقة رشت

منسوجات الشبيكه المطرزه

المنسوجات المصبوغه والمطبوعه

النسيج

المنسوج عبارة عن جسم مسطح رقيق يتكون اما من خيط واحد متشابك بعضه ببعض على هيئة انصاف دوائر متداخلة ومتماسكة ، كما هو الحال فى أقمشة السنارة . (التريكو) ، أو يتكون من مجموعة خيوط طولية يطلق عليها اسم السدى تتقاطع مع خيوط عرضية تعرف باسم اللحمة تقاطعا منتظما. ويختلف المنسوج فى مظهره ونوعه تبعا لاختلاف تقاطع الخيوط وتركيبها (التركيب النسجى) .

وعملية التقاطع المذكورة تؤدى إلى اختفاء فريق من خيوط السدى تحت إحدى اللحمات وظهور الفريق الآخر فى نفس الوقت ذاته فوقها وبالعكس فى اللحمة التى تليها ، لذا تنقسم خيوط السدى تبعا لعمليتى الاختفاء والظهور إلى قسمين :

الأول الخيوط الفردية والثانى الخيوط الزوجية ، وكل من خيوط القسمين يظهرا أو يختفى مع بعضه البعض ، فاذا ما ظهرت الخيوط الفردية أو بعبارة أصح ارتفعت أو انفصلت عن الخيوط الزوجية تكون من جراء ذلك فراغ يسمى فى عرف جماعة النساجين (بالنفس) يسمح بمرور خيوط اللحمة داخله ثم تنعكس الحركة بعد ذلك وتحل الخيوط الزوجية محل الخيوط الفردية ويتكون (نفس) آخر يسمح بمرور ثان للحمة .

ومن هاتين الحركتين المختلفتين تتم عمليـة التقـاطع ، وهـذه العمليـة تنسج أبسط أنواع الأنسجة وهو المسمى بنسيج السادة .

ومع أن نسيج السـادة يعتبر أبسط أنواع المنسـوجـات ، إلا أنه أكثـرها استعمالا وله مشتقـات عـدة ولكنا سنقصر بحثنا هنـا على الأنواع التى وجدت منها فى العصر الإسلامى .

المـــواد الخـــــام

والمواد الخام التى استعملت فى نسيج مصر الإسلامية عامة ، وفى فترة الانتقال خاصة ، هى الكتان وهو يقع فى المرتبة الأولى بالنسبة لصناعة النسيج منذ العصر الفرعونى . ويليه الصوف ويجىء فى المرتبة الثالثة الحرير. أما القطن فقد ورد ذكره فى كثير من المراجع القديمة الإسلامية إلا أنه مع الاسف لم يصل إلينا الدليل المادى المؤكد بما يؤيد صحة ما ورد فى تلك المراجع .

الكتان :

لا شك أن الكتان هو النبات الوحيد الذى تعتبر أليافه أقدم الألياف التى استعملت فى صناعة الغزل والنسيج منذ أقدم عصور مصر التاريخية ، ليست ألياف التيل كما يطلق عليها البعض .

وتدل دقة بعض قطع النسيج الإسلامى ، على أن المصريين قد وصلوا إلى درجة عظيمة فى استنبات أجود أنواع الكتان ، واعداده اعداداً صحيحا لعملية الغزل ، ثم غزله بطريقة مكنتهم من ايجاد خيوط بدرجات غاية فى الدقة ساعدتهم على إنتاج مثل هذه القطع الدقيقة .

وقد ورد فى كتب بعض الرحالة ، اشارات متناثرة عن المدن والقرى التى تنتج الكتان فى العصر الإسلامى .

فيذكر ابن حوقل محله بنها وبوصير وسمنود وكلها تنتج الكتان وتصدره إلى جميع أنحاء العالم . وهناك مجموعة من المدن تقع إلى الغرب مثل مدينة شقا وسنهور ، كما يذكر ابن بطوطة دلاص وبوش على أنهما من أكبر المدن إنتاجا للكتان بمصر وهما بمنطقة الفيوم . كذلك يذكر المقدسى الفيوم وبوصير .

طريقة الغزل :

لقد برع المصريون فى غزل الكتان ، أى تحويل أليافه إلى خيوط معدة للنسيج ، فقد رأينا فى الرسوم التى وجدت فى مقابر الأسرات من الحادية عشرة إلى الثالثة عشرة ببنى حسن ما سطر عليها من نقوش تمثل الصناعة ، والأدوار التى تمر بنبات الكتان من تعطن ودق وتمشيط وغزل ونسج .

وهذه العمليات تشابه فى كثير من نواحيها تلك التى كانت مستعملة فى العصر الإسلامى وقد أوردها ابن العوام فى كتابة الفلاحة .

كذلك نجد فى كتاب محاسن التجارة فصلا صغيرا عن هذا الموضوع أيضا بل إن هذه العمليات لتشابه فى كثير من نواحيها الطرق اليدوية المتبعة حاليا فى مصر وأيرلندا .

ومن ثم يتضح لنا ، أن المصريين القدماء قد عرفوا طريقة الغزل الرطب للألياف المتخشبة والتى تعد أحدث عمليات الغزل فى الوقت الحاضر للخيوط الرفيعة ، وبواسطتها توصلوا إلى غزل خيوط غاية فى الدقة والانسجام .

وكانت الوسيلة المتبعة فى غزل الخيوط عبارة عن قرص من الخشب أو الجص ، يتراوح قطره ما بين ٥ , ٧ سنتيمترات ويعرف (بفلكة) المغزل مثبت به أصبع من الخشب مخروط الشكل (مسلوب) يتراوح طوله بين

٢٩ , ٣٠ سنتيمترا ويعرف بالسرسور . وهو نفس المغزل اليدوى الذى لا يزال يستعمل حتى الآن فى قرى مصر .

وقد أولى علماء الآثار الإسلامية طريقة الغزل كثيرا من اهتمامهم واتخذوا منها دليلا لنسبة قطعة ما من النسيج إلى بلد بذاته .

فقد أجمع كل من تعرض للكتابة عن الخيوط المغزولة ، سواء كانت من الكتان أو من الصوف ، على أن ما برم منها جهة اليسار كان بمصر ويرمزون إليها بحرف (S) .

وأن الخيوط التى غزلت إلى جهة اليمين كانت من الخارج أى من آسيا ويرمزون إليها بحرف (Z) واتخذوامن ذلك نظرية ثابتة . وعلى رأس هؤلاء ثلاثة من العلماء فيستر وتقول أنه يمكن تمييز قطع النسيج المصرية من تلك المستوردة بواسطة ملاحظة غزل الخيوط ، لأن الخيوط المصرية تمتاز بغزلها جهة اليسار (نحو الشمس) .

ويستثنى من ذلك القطع التى نسجت على نول السحب فى العصر القبطى، واستعمل فى نسجها الصوف والقطن المنسوجة بطريقة النسج المركب .

ويقول الدكتور لام ، أن غزل الخيوط جهة اليسار قد انتشر فى حضارات البحر الأبيض المتوسط ، أما الغزل جهة اليمين ، إذا وجد فهو متأثر بالغزل فى الشرق الأقصى أو الهند .

أما الأستاذة لويز وهى المختصة بقسم النسيج بمتحف وشنجتون والتى كتبت بشىء من التفصيل عن هذا الموضوع وأيدت فيه النظرية السابقة ، فانها استثنت منها النسيج السادة ذا الكتابة المطرزة فى العصر العباسى ، وخاصة منذ مجىء ابن طولون سنة ٨٦٨م اذ تقرر « انه ظهر

بمصر فى جميع مصانع الطارز الطراز فى العصر العباسى وخاصة منذ مجىء ابن طولون ، خيوط مبرومة جهة اليمين بجانب Z البرم جهة اليسار S الذى يعد من مميزات النسيج المصرى » .

وهذا الرأى يتفق وما وصلنا إليه ، وهو وجود كلا البرمين معا فى مصر على الأقل فى العصر القبطى والعصر الإسلامى . وإن كانت لويزة قد قصرت وجود البرمين معا على العصر العباسى ، ولعل ذلك يرجع إلى أنها درست منسوجات هذه الفترة بدقة وعناية وهى التى نشرت (كتالوج) متحف وشنجتون للمنسوجات المؤرخة .

فقد تبينا عند فحصر النسيج القبطى ، أن الخيوط الكتانية برم معظم الرفيعة منها جهة اليسار فى القطع رقم (٣٩٥٢)،(٨٤٥٨)،(١٧١٨) بالمتحف القبطى، والسميكة برمت جهة اليمين فى القطعة رقم (١٨٢٠) بمتحف معهد الآثار الإسلامية والقطعة رقم (١٩٠٠) بالمتحف القبطى . أما الخيوط الصوفية فيكاد يكون معظمها مبروما جهة اليمين ، ولا تخلو الحال من وجود خيوط صوفية رفيعة برمت جهة اليسار ، كما فى القطعة (١١٤٤) ، بمتحف الآثار الإسلامية .

أما القطع التى ترجع إلى أوائل العصر الإسلامى ، وهى تمثل نسيج العصر الأموى والعباسى ، فلم نجد من بينها قطعا معاصر لبعضها وخيوطها كلها برمت من جهة اليمين أو جهة اليسار ، بل وجدنا أنه كثيرا ما تجمع القطعة الواحدة البرمين معا كما فى القطعة رقم (١٠٨٨) ، (١٠٩٩) بمتحف معهد الآثار الإسلامية .

عند ذلك رأيت لزاما على أن أبحث عن الوسيلة التى غزلت عليها هذه الخيوط بواسطتها وعن طريقة الغزل بها ، فوجدت عدة مغازل يدوية كان

يستعملها قدماء المصريين فى غزل الخيوط المختلفة السمك ، وهى نفس المغازل التى استعملها الإغريق ، ولا تزال تستعمل فى بعض قرى مصر إلى اليوم .

ومن المؤكد أن طريقتى برم الخيوط ، كانتا موجودتين جنبا إلى جنب فى مصر ، وقد يكون فى ذلك التعليل الصحيح لوقوف المرأة الوسطى فى الرسم، إذ نلحظ من هيئة وقوفها أنه من اليسير عليها وهى رافعة فخذها الأيمن أن تحول اتجاه البرم يمينا أو يسارا كيفما شاءت ، وذلك ببرم أصبح المغزل فيما بين يدها اليمنى وفخذها الأيمن . ولازالت هذه الطريقة سائدة فى مصر ، إذ نشاهدها كثيرا فى الريف ،وبخاصة عند النساء اللائى يقمن أحيانا بهذه العملية وهن جالسات .

الصوف :

يعد الصوف ثانى خامات النسيج فى الأهمية بعد الكتان ، وذلك فى العصر الإسلامى . أما فى العصر الفرعونى فلم يكن الصوف ذا أهمية تذكر فى صنع الأقمشة .

ويرجع السبب فى ذلك إلى عدم صلاحية صوف الأغنام التى كانت موجودة وقتئذ للغزل ، ولاعتقادهم بعدم طهارته فقد كانوا ينسجون منه ملابسهم الخارجية ، التى كانوا يخلعونها عند ما تطأ أقدامهم حرم معابدهم.

أما فى العصر البطلمى فقد كان الصوف يلى الكتان فى الأهمية واستمر الحال على ذلك حتى العصر الإسلامى ، فقد ورد ذكر منسوجات مصر الصوفية فى كثير من المراجع العربية وغيرها ، وكما هو ثابت من القطع التى وصلتنا والتى ترجع إلى العصر الإسلامى .

الحرير :

يعتبر الحرير ثالث خامات النسيج الطبيعية أهمية ، وقد استخدمه الإنسان فى الملبس منذ زمن بعيد . فقد عرف الصينيون طرق غزل ونسج الخيوط المستخرجة من شرانق الحرير منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد أو يزيد . واحتفظوا بسره حقبة طويلة من الزمن .

على أنه من الثابت أن قدماء المصريين لم يستخدموا هذه الخامة فى منسوجاتهم ، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى انقطاع الصلة التجارية بينهم وبين الصين .

ولكن مصر عرفت المنسوجات الحريرية منذ عصر البطالمة ، وكانت من أهم السلع التجارية فى الإسكندرية ، واستمر الحال على ذلك حتى العصر الرومانى .

وفى القرن السادس الميلادى انقطع الوارد من الحرير إلى بيزنطة ، بسبب الحرب بينها وبين دولة الفرس ، إلا أنها تمكنت فى عهد الامبراطور جستنيان سنة ٥٥٦م من معرفة سر تربية دودة القز وصناعة الحرير .

أما عن النسيج ذى الكتابات فقد قام جاستون فييت باحصاء القطع ذات الكتابات المؤرخة والتى ترجع إلى ما قبل سنة ١٠٤٥م فوجد ٢٧٦ قطعة مؤرخة منها ٤٥ قطعة صنعت خارج مصر و٢٣١ قطعة صنعت بمصر وأكثرها من النسيج السادة المزخرف بشريط من الكتابة المطرزة بخيوط حريرية مؤرخة.

ومن هذه المجموعة يوجد عدد كبير بمتحف الفن الإسلامى . ومما يسترعى النظر فى هذه القطع ضيق شريط الكتابة المطرزة ، أى عدم ارتفاع سيقان حروف الكتابة وعدم وجود زخارف نباتية أو هندسية به .

ولعل السبب فى ذلك هو القيود الدينية التى كانت مفروضة على استعمال الحرير . على أن هذه القيود لم تكن جديدة بل كانت موجودة قبل دخول العرب .

أما سبب تقييد نسيج الحرير فى أوائل العصر الإسلامى ، فيرجع إلى ما ورد فى بعض الأحاديث النبوية الشريفة من تحريم لبس الحرير على الرجال، فقد ورد عن حذيفة بن اليمان قال : « نهانا النبى) أن نشرب فى آنية الذهب والفضة وأن نأكل فيهما وعن لبس الحرير والديباج وأن نجلس عليه».

وكان لكل ذلك أثره فوقف صنع الأقمشة الحريرية وفرض على استعمال الخيوط الحريرية فى التطريز أوامر صارمة . وبعد نقاش طويل دار حول كمية الحرير التى يسمح بوضعها فى الثوب ، انتهى الأمر بتحديد قدر معين من الحرير يباح نسجه فى الثوب ، وصدرت الأوامر بما استقر عليه الرأى إلى المصانع لتنفيذها .

وقد أشارت كتب الحسبة إلى ذلك فورد فى كتاب معيد النعم ومبيد النقم نص لأمر صدر إلى الحائك وهو « يجوز جعل طراز من حرير بشرط أن لا يجاوز قدر أربع أصابع » وورد فى الحديث الشريف عن قتادة » سمعت أبا عثمان النهدى قال أتانا كتاب عمر ونحن مع عتبة بن فرقد بأذربيجان ، أن رسول ا( ) نهى عن الحرير إلا هكذا ، وأشار بأصبعيه اللتين تليان الابهام» كما ورد فى حديث آخر عن سديد بن غفلة أن عمر بن الخطاب خطب بالجابية فقال : « نهى نبى الله ﷺ عن لبس الحرير إلا موضع أصبعين أو ثلاث أو أربع ».

ومن هنا وضح لنا السبب فى التزام النساج بقصر زخرفة الثوب على

شريط بسيط من الكتابة المطـرزة . وقد كان هذا التحـديد غنيا كبيرا للحياة الفنيـة إذ ناسب الأسلوب الزخـرفى الذى انتشر فى العهد الإسـلامى وهو تزيـن الملابس بأشرطة أفقيـــة من الحريـر الملون فى ثوب من الكتـــان أو الصوف .

على أن التزام هذا التحـديد وتقيده لم يدم طويلا فقـد تعددت الأشرطة الحريرية المزخـرفة فى الثوب الواحـد فى العصر الفاطمى ثم اتسعـت رقعة الحرير فى الأقمشـة حتى شملتهـا . ولكن مصر لم تصنع أقمشـة من الحرير الخالص إلا فى عصر المماليك .

القطن :

لقـد تضـاربت الأقـوال فى وجـود القطن بمصر فى العصر الإسـلامى خـلال فترة الانتقال ، فلـم يسعنا إلا أن نشير إليه إشـارة عـابرة . ذلك أنه على الرغم من وجود مراجع تاريخيـة تذكر وجود القطن بمصر منذ العصر الفـرعونى ، فإنه لم يكتشـف بعد ، دليل مـادى مـؤكد يؤيد مـاورد فى هذه المراجع .

هذا إلى علماء الآثار يجمعون على أن القطع المصنـوعة من القطن ليست من مصر ، بل ذهبـــوا إلى أبعـد من ذلك فقـالوا بعـــدم مصيرتها حتى ولو كانت الخيوط القطنيـة مستعملة فى زخرفتها فقط ، وحجتهم فى ذلك أنه لم تكتشف إلى الآن قطع قطنية عليها كتابات تفيد أنها صنعت بمصر . ولكن يصعب علينا أن نسلم بهذا الرأى ، مع مـاورد فى بعض المراجع التـاريخيـة من وجـود القطن بمصر منذ العصر الفـرعونـى . فقد ذكـر هيرودوت [1] سنة ٤٥٠ ق.م « أن الملك أحمس أحـد ملوك الأسرة السادسـة والعشرين ،

---

(١) مصر القديمة جـ٢ ص٨٦ , ٨٧.

أهدى إلى معبدى جزيرتى ساموس ولاندوس قميصين (صديرين) مشغولين من الكتان والقطن معا » وكان يعبر عن القطن بصوف الصوف».

وقد جاء ذكر القطن فى حجر رشيد ، حيث أشير إليه بأنه نبات يعرف باسم الجوسيبيون [1] . أما فى العصر الإسلامى فقد كان القطن معروفا للعرب قبل فتحهم مصر ، إذ كان يزرع فى بلاد اليمن والعراق .

فلو فرضنا جدلا ، أن القطن لم يكن له وجود بمصر قبل الفتح العربى، فإنهم لابد وأن يكونوا قد أدخلوه فيها إما بطريق الزراعة وإما بطريق الاستيراد على الأقل ، وذلك فى تجارتهم مع أجزاء الدولة الإسلامية التى كانت تزرعه. وقد ورد ذكر القطن المصرى فى كثير من مؤلفات العرب والمصريين [2] .

ومهما يكن من الأمر فلا زالت تعوزنا الأدلة القوية من تاريخية أو مادية التى يمكن بها نقض أحد القولين أو اثباته .

---

(١) البطالمة جـ٢ ص٣٨٥.

(٢) ابن العوام جـ٢ ص١٠٢ وابن البيطار جـ٢ ص٦٥٢ والمقريزى جـ١ ص٣٨٢ .

الطـــراز

كـان لفظ الطراز يعنى فى أول أمره الكتـابة الزخـرفية التى توجـد على الأقمشـــة ، وهو لفظ أعجمى مـأخـوذ من كلمـــة « طرازيـدن » ومعناها التطريز . اذن فالمعنى الأصلى لكلمـة الطراز هو التطريز ، ثم اتسع مدلولها فأصبحت تستعمل للكتابة على الورق والنسيج.

وزخارف قطع النسيج السـادة المطرزة والتى ترجع إلى الفترة التى نحن بصـددها ، تكاد تكون كلهـا مقتصرة على شريـط رفيع من الكتـابة ، ومن المرجح أن يكون الغـــرض منه هو اثبـــات التـاريـخ ومصنع الطراز الذى نسجت فيه هذه القطع ، وليـس لمجرد الزخرفـة . وقد كانـت هذه الكتابة تقتضيها عادة الخلع التى كانت متبعة فى الخلافة الإسلامية .

وقـد اختلف المؤرخـون القـدمـاء منهم والمحـدثون ، فى تعيين الموطن الأصلى الذى نشأت فيـه مصـانع الطراز ، وانقسموا إلى فـريقين : الفـريق الأول وعلى رأسـه ابن خلدون ، يقول بأن مصـانع الطراز فارسيـة الأصل لأنه كـان من عـادة ملوك إيران قبل الإسلام ، أن يزينـوا ملابسهم بصـور الملوك وبأشكال معينة تمييزا لها عن غيرها .

وهذا الرأى كما يقـــول سرجنـت مبنى على الافتراض والتخمين لخلوه من الدليل ، إذ لم يورد ابن خلدون أى نص يدعم به رأيه .

هذا إلى أننا لم نعثر فى المراجع التاريخية ، على نص يثبت هذا الرأى اللهم إلا تلك القصة التى وردت فى الآداب السلطانية ونخص بالذكر منها العبارة الآتية : « ان بساطا لم ير الناس مثله وعليه كتابة بالفارسية الابن الذى قتل والده ابرويز ولم يدم حكمه غير ستة أشهر » .

« وقد أضاف المسعودى إلى هذه القصة ، أنه يوجد على هذا البساط أيضا صورة يزيد بن عبد الملك قتل ابن عمه الوليد بن عبد الملك مات بعد ستة أشهر » ويبدو أن فى هذه القصة تناقضا عجيبا لاننا إذا ماسلمنا برأى ابن خلدون واعتبرنا هذا البساط من صنع العصر الساسانى ، فماذا نفسر وجود صورة يزيد على بساط صنع فى العصر الساسانى ؟ الحقيقة فيما أرى لا تعدو أحد أمرين : إما أن يكون هذا البساط صنع فى العصر الإسلامى أو أن تكون القصة أسطورة مختلفة من أساسها .

ولعل ابن خلدون استنتج رأيه مما ورد فى بعض كتب العرب من أن هناك نسيجا باسم خسروانى ، وهذه الكلمة فارسية ، معناها ملكى ، وان كنا لا نعرف نوع هذا النسيج ، إلا أن اللفظ كان يطلق على الانسجة التى كانت تصنع فى مصانع القصور الملكية الساسانية .

والفريق الثانى وعلى رأسه كرابك والدكتور كونل ، فقد لجأ الاثنان إلى مصانع جنسيم فى مصر البيزنطية ، فوجدا قطعا من النسيج المصرى عليها أسماء بلاد وأشخاص ، وكانت هذه المصانع تحتفظ بسر نظام العمل بالنسبة لبعض الأقمشة الغالية .

وقد كتب سرجنت بحثا مستفيضا عن موضوع الطراز ليس بعده زيادة لمستزيد ، انتهى فيه إلى أن مصانع الطراز الحكومية ، كانت توجد فى الدولة الساسانية والبيزنطية ، ولما لم يكن للعرب فن خاص يتعارض مع الفنون

التى كانت موجودة فى البـلاد التى فتحوها ، فقد قبلوا الفنون والصناعات على ما هى عليه .

ولقـد أجمع علماء الآثار اعتمادا على مـا ورد فى المراجـع التـاريخيـة ومـا عثـروا عليـه من الآثار المادية على أن مصـانع الطراز فى العصر الإسـلامى نشأت فى عهـد الدولـة الأمـوية ، وظل نظام الطراز معمـولا به إلى آخـر العصر الفاطمى، أما فى العصر الأيوبى فلم نجد لها أثرا . ولكننا نتساءل فى عهد مَنْ مِنَ الخلفاء ظهرت مصانع الطراز ؟.

ذكر ابن عبد ربه فى العقد الفريد « قال هشام بن الحسن رأيت على حسن البصرى قميصا بحـافته علامة وكـان يصلى به ، اهداه له مسلمة بن عبـد الملـك». وهذا النص جـــدير بالاهتمام ، لأن الملابس التـى عليهـــا طـــراز(أى كتابة) كانت توصف بالمعلم .

ويذكر المسعـودى أنه كان يوجد فى عهد سليمان بن عبـد الملك مصانع للطراز . وذكر أبو الفرج الاصفهانى « أن الوليـد الثانى كان يلبس ملابس بيضـاء ، تتكون من ثياب الخلافـة ويصلى بها » والتعبير « بثياب الخلافـة » كـان يطلق على الثيـاب التى عليهـا شريط من الكتـابـة ، وهى شـارة من شارات الخلافة .

وذكر ابن الاثير أنه فى سنة ٢٦٩هـ ، لعن الخليفة المعتمد ابن طولون فى دار العامة وأمـر أن يلعن كذلك على المنابر ، لأن ابن طولون امتنع عن ذكر الموفق فى خطبة الجمعة وحذف اسمه من الطراز ».

كما ذكـر « أن الخليفة المعتمـد أشهـد الأمراء على أن المعتضـد بالله ابن الموفق يتـولى الخلافة وأن يحرم ابنه وأن يحذف اسمـه من العملة والصـلاة وكتابة الطراز » ومن هذا النص يمكننا أن نتبين أهميـة الطراز فهو شارة من شارات الخلافة .

وذكر المسعودى أن هشاما كان مولعا بالكساء والفرش وفى أيامه كان يصنع الحرير المرقوم أى الحرير الذى يحتوى كتابات ، وذكر ابن عبد ربه ذلك أيضا.

وقد ورد نص تاريخى عن البيهقى الذى عاش فى عصر الخليفة المقتدر (٢٩٥ _ ٣٢٠هـ) فذكر تاريخا مختصرا لتحول الطراز من الإغريقية إلى العربية فقال « يروى الكسائى » دخلت مرة فى حضرة الرشيد وكان جالسا فى الأيوان وأمامه مبلغ كبير من نقود موزعه فى أكياس ، كل كيس به ألف درهم، وكان بيده درهم عليه كتابات ذات بريق وسألنى « هل تعرف من الذى أنشأ الكتابة على الذهب والفضة ؟ « فقلت » « عبد الملك بن مروان» وما السبب الذى دعاه لهذا العمل ؟ فقلت « لا أدرى » فقال له « سأقول لك » :

ان القرطاس ينتمى للإغريق ومعظم المصريين مسيحيون يتبعون ديانة الامبراطور الإغريقى ، وطرازة القرطاس كانت بالطراز الإغريقى « الأب الابن الروح القدس » وقد استمرت كذلك فى أوائل العصر الإسلامى حتى عهد عبد الملك ، فاستاء من هذه الكتابة على الورق وهى تحمل فى الثياب والأوانى التى تصنع بمصر وغير ذلك مما يطرز من ستور وغيرها .

وعلى ذلك فقد أمر بارسال خطاب إلى عبد العزيز بن مروان وإلى مصر وأمره بالغاء الطراز من على الملابس والورق والستور وأمره أن تكون الاختام التى يستعملها الصناع على الورق « الله يعلم أن لا إله إلا الله وحده » هذا هو طراز الورق خاصة إلى هذا الوقت كما أرسل إلى كل حكام الولايات بالغاء الكتابات الإغريقية ومعاقبة كل من يخالف ذلك » .

ومن عجب أن هذه القصة لم يذكر عنها باقى المؤرخين شيئا ، اللهم إلا الطبرى والبلاذرى اللذان اعادا روايتها ولكنهما اغفلا ذكر الثياب

والأوانى، ومن أجل ذلك قال سيرجنت أن نص البيهقى لا يعتمد عليه مالم تؤيده وثائق أخرى . وقد حفزنى هذا القول إلى البحث فى صحة النص المشار إليه .

ويميل سيرجنت إلى إرجاع أول ظهور الملابس فى العصر الإسلامى إلى عصر هشام بن عبد الملك ، فقد عرف عنه حبه للاصلاح فقد شيد كثيرا من المبانى وأصلح الأرض كما كان مولعا بالملبس . ثم يعود سيرجنت فيقرر أن أول خليفة كانت عنده ملابس عليها طراز هو مروان ومن المحتمل أن يكون مروان الثانى ويؤيده فى ذلك كندرك وكونل . فقد بنى كندرك رأيه هذا اعتمادا على قطعة نسيج بمتحف فيكتوريا والبرت مطرز عليها « مروان أمير المؤمنين » أما كونل فقد وجد قطعة رقم (٢٥٤ , ٧٣) منسوجا عليها اسم مروان بمتحف وشنجتن .

وتقول نانسى بريتون أن أقدم قطعة نسيج إسلامية معروفة إلى الآن هى تلك القطعة التى ترجع إلى عهد الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك من (٨٦ ـ ٩٦هـ/ ٧٠٥ ـ ٧١٥م) ، وهو الذى نقلت فى عهده الدواوين من القبطية إلى العربية . وقطعة النسيج هذه مؤرخة (٨٨هـ/ ٧٠٥م) . وبها زخارف منسوجة بطريقة القباطى .

وقد شك بعض علماء الفن الإسلامى فى صحة هذا التاريخ بحجة أن أسلوب الزخرفة يشهد بأنها متأخرة عن القرن الأول الهجرى ، واعتقدوا أن الثقب الموجود فى نهاية نص الكتابة بعد رقم العشرات كانت به كلمة مائتين.

وقد رد الدكتور زكى محمد حسن على ذاك بقوله : « لكننا لا نؤيد هذا الرأى لأن الثقب لا يتسع لأربعة حروف فضلا عن أنه ليس من المستحيل فى رأينا أن توجد مثل هذه الزخرفة فى القرن الأول الهجرى » .

على أنى أؤيد رأى من قالوا بصحة تاريخ هذه القطعة للأسباب الآتية:-

١ ـ أسلوب الكتابة بدائى نجد مثيله فى الحفر على الحجر من شواهد القبور التى ترجع إلى القرن الأول الهجرى مثل شاهد القبر الذى وجد بأسوان ونقش الطائف الذى يرجع سنة ٥٨هـ ، كما تشبه الخطوط العربية القديمة التى وجدت بأوراق البردى . وإذا قارنا هذه الكتابة بتلك التى يطلق عليها (كوفى) يتبين لنا أنها لا تحتوى على الحروف ذات الزوايا فقط بل نجد أن بالحروف استدارة مما يوجد فى النسيج خلال القرن الثانى والثالث الهجريين.

٢ ـ صيغة النص تختلف عن نصوص القرنين الثانى والثالث ، فقد بحثت فى سجل الكتابات العربية عن النصوص التى جاءت على النسيج فى هذين القرنين فلم أجد من بينها نصا يشبه هذا النص الذى يسترعى النظر لهذه العبارة التى وردت به وهى « شهر رجب من الشهور المحمدية» وهذه الجملة تدل دلالة واضحة على أن الصانع حديث العهد بالتقويم الهجرى .

٣ ـ أسلوب الزخرفة الذى يتخذونه دليلا على عدم نسبتها إلى القرن الأول الهجرى ، هو فى الواقع من أهم الادلة على إرجاعها إلى هذا التاريخ، إذ أن أسلوب الزخرفة قبطى بحت ، فقد رسمت العناصر الحيوانية فيه بالأسلوب الكاريكاتورى الذى كان سائدا فى القرن السادس والسابع الميلادى .

٤ ـ أما عن الثقب الذى يوجد بعد العشرات والذى يظن أنه مكان كلمة، فلا دخل له بالنص بتاتا ، فقد ابتدأ النص وانتهى بعنصر زخرفى على

شكل نجمـة مما يدل دلالة واضحـة على أن النص قـد انتهى ويأتى الثقب بعد ذلك .

والذى أرجحـه فى هذا الموضـوع أن يكون أول خليفـة ظهـر فى عهـده الطراز على النسيج هو الوليد ابن عبد الملك ودليلى على ذلك هو ما يأتى :

أولا : قطعـة النسيج الموجودة بمتحف الفـن الإسلامى والمؤرخـة سنة ٨٨هـ ، وقد سبق أن أثبت صحة تاريخها .

ثانيا : لأدلة النص التاريخى الذى أورده البيهقـى أن عبد الملك هو أول من أمر بـالغاء الطراز بالإغريقيـة من على الملابس ومعاقبـة كل من يخالف ذلك . ويستدل من اسم صاحب العمامة (صمويل بن مرقص) وأسلوب زخـرفتها القبطى أنها من صناعـة مصر وهى البلد التى خضعت للإسـلام وكـانت تكتب بالإغـريقيـة وأمـرت أن تكتب بالعـربيـة وإلا حق عليهـا العقاب كما جاء بالنص السابق .

وعلى ذلك يمكننا أن نعتبر أن أقـدم قطعـة عليهـا طراز هـى القطعـة الموجـودة بمتحف الفن الإسـلامى وهى من صناعـة مصر وترجع لعصر الوليـد بن عبد الملك والقطعـة الثانيـة بمتحف وشنجتن وترجع إلى عصر مروان الثانى .

القبــــاطى

القبـاطى هو النسيج المعروف بـ (التبسترى) وقـد سماه الدكتور عبد العزيز مـرزوق « الزخرفة المنسـوجة » وهذه التسمية لا تسـاعد على تعيين هذا النوع بالذات مـن بين المنسـوجـات الزخـرفيـة . ذلك أن الزخـارف القائمة بالمنسوجات عدا المطرزة ، والمطبوعة والمرسومة كلها منسوجة وأن تباينت واختلفت بعضها عن بعض من حيث المظهر وطريقة الأداء .

وإلا فبماذا تسمى الزخرفة الموجودة باقمشـة الدمشقى والديباج مثلا ، أليست الزخرفة الموجودة بهذه الأقمشة أيضـا زخرفة منسوجة ؟ أما نسيج القبـاطى فيمتاز بأن زخارفة تتكون من لحمات غير ممتدة فى عرض المنسوج وغير متقطعة .

وإذا تتبعنا نشأة هذا النوع من الزخـارف النسيجية ، يتبين لنا أنه وجـد فى مصر منذ العصر الفـرعـونى واستمـر خلال عصـورها التـاريخيـة دون انقطاع وفى تطور مستمر إلى العصر القبطى والإسـلامى وعلى ذلك يمكننا القول بأن نسيج القباطى مصرى النشأة والفكرة والوسيلة .

ونحن اذ نقف أمـام هذا العـدد الكبير من أنواع المنسـوجـات المصرية القـديمة وبخـاصة نسيج القبـاطى ، سواء الفـرعونيـة منها أو القبطيـة أو

الإسلامية ، نتساءل هل كانت لها مسميات تميزها بعضها عن البعض ؟ كما نتساءل عن السر فى استعمال اسم أجنبى (Tapestry) لها وهى فرعونية قبطية إسلامية الأصل .

فإذا لجأنا إلى كتب التاريخ واللغة للبحث عن أسماء عربية للمنسوجات المصرية ، ومميزاتها ، والاغراض التى استعملت فيها وجدنا بها مسميات لها منسوبة إلى المراكز التى اشتهرت بنسجها ، كالشطوى نسبة إلى مدينة شطا والتنيسى نسبة إلى مدينة تنيس والدبيقى نسبة إلى دبيق والطرز الصعيدية نسبة إلى مدن الصعيد .

وفى تفسيرها تقول بأنها أقمشة مصنوعة من الكتان أو الصوف أو الحرير أو خليط منها كالحنيفى وهو ثوب غليظ من الكتان والشرب وهو ثوب رقيق من الكتان والقس وهى قماش من الكتان المخطط بابريسيم ، والسندسى وهو ضرب رقيق من الديباج وغير ذلك كالمعلم والمخطط والمهلل والمطبر ، والمخ المطوس ، أى ما كانت نقوشه أو زخارفه فيها رسم الأهلة والطيور والخيل والطواويس .

وكتب التاريخ مملؤة بأسماء أخرى للأقمشة ، لا تدل أوصافها على حقيقتها أو الغرض من استعمالها كالبدنة مثلا ، وهو ثوب كان ينسج للخليفة ولا يدخل فى نسجه من الغزل سداة ولحمة غير أوقيتين وينسج باقية من الذهب .

ولكننا نتساءل عن هذه البدنة وكيف كان نسيجها ؟ وهل كانت تحتوى على زخارف نسجية أو مطرزة أو خالية من هذا أو ذاك ؟ كما نتساءل أيضا عن نسيج القباطى الذى ذكر كثيرا فى جميع المراجع القديمة والحديثة .

روى المقريزى فى خططه ، أن المقوقس أهدى إلى رسول الله ﷺ ، فيما

أهدى، قباء وعشرين ثوبا من قباطي مصر « كما ورد به ذكر القباطي في عدة موضوعات فمثلا ورد عند ذكر مدينة تنيس وغيرها من مراكز النسيج .

وعن الفاكهي في اخبار مكة أنه قال « ورأيت كسوة مما يلي الركن الغربي يعني من الكعبة ، مكتوبا عليها مما أمر به السرى بن الحكم وعبد العزيز ابن الوزير بامر الفضل بن سهل ذي الرياستين وطاهر بن الحسين سنة سبع وتسعين ومائة .

ورأيت كسوة من قباطي مصر مكتوبا عليها باسم الله بركة من الله مما أمر به عبد الله المهدي محمد أمير المؤمنين أصلحه الله محمد بن سليمان أن يصنع في طراز تنيس كسوة الكعبة على يد الخطاب بن مسلمة عامله سنة تسع وخمسين ومائة » كما ذكرها مرة أخرى عند الكلام على مدينة تونة ومدينة شطا.

ويذكر البلاذري في رواية عن عبد الله بن عمرو بن العاص ، في صدد فرض الجزية على أهل مصر عند فتحها « وألزم جميع أهل مصر لكل رجل منهم (أي للمسلمين) جبة صوف وبرنسا أو عمامة وسراويل وخفين في كل عام أو عدل الجبة الصوف ثوبا قبطيا » .

ويصف ابن عبد ربه في العقد الفريد القباطي فيقول ، إذا دنا وقت موسم الحج كانت تكسى الكعبة بالقباطي ، وهو ديباج أبيض ، وإذا حل يوم الفجر كسى البيت بالديباج الأحمر الخسرواني ، وفيه دارات مكتوب فيها حمدا الله وتسبيحة وتكبيرة وتعظيمة ..

من الوصف المتقدم نتبين أن كسوة الكعبة المعروفة بالقباطي كانت منسوجة من الكتان المبيض وبها زخارف كتابية على شكل دوائر ، ولما

كانت الطريقـة الفنية المتبعة فى الزخرفة المنسـوجة فى العصر القبطى والتى برع فيها القبط ، واشتهـروا بها هى طريقة اللحمات غير الممتـدة ، وإذن فلا بد أن تكون القباطى قد زخرفت بهذه الطريقة .

وإذا لوحظ أن نسيج القبـاطى قد امتـاز عن المنسوجات الأخـرى التى عـاصرته ، بشرف الاهداء إلى الرسـول ، فى العصر القبطى ، ثم بشرف استعماله كسوة للكعبة فى العصر الإسـلامى ، كان لنا أن نعتقد أنه من تلك المنسوجات الممتازة ، إذ ليس من المعقـول أن تقدم هدية لرسول الله ﷺ من المقوقس عظيـم القبط وقتئذ ، وليس لها من القيمة الفنيـة والقدر العـالى ما يناسب مقام المهدى إليه المهدى .

كما أنه ليس من الجائز عقلا أن يأمر خليفة كهارون الرشيد ، الذى امتاز عصره بالبذخ والترف ، بارسـال كسوة للكعبة إلا إذا كـانت من أحسن ما ينتجه العالم الإسلامى من الأنسجة فى ذلك الوقت وهو القباطى المزخرف بأشهر الطرق الفنيـة التطبيقية التى كانت سائـدة فى حينه ، إلا وهى طريقة اللحمات غير الممتدة .

ذكـر أبو المحـاسن [1] أنه فى السنة الحادية عشرة (٣٩٧هـ ـ ١١٠٦م) من حكم الحاكم كسـا الكعبة بالقبـاطى . ونحن إذا نظرنا إلى مـدلول هذه الكلمـة ونعنى بها القبـاطى وجدنا أنها مـأخوذة من كلمـة القبط ، ومنهـا القبطية [2] وهى ثياب بيض من كتان تتخذ بمصر والثوب منه قبطى .

وإذ كانت لفظة قباطى اشتقت من كلمة تعنى طائفة بذاتها للدلالة على أنها من نسيج هذه الطائفـة فى العصر القبطى ، وأوائل العصر الإسـلامى ، فبماذا نعلل إطلاق هـذه الكلمـة (أى القبـاطى) على النسيج فى العصر

(١) النجوم الزاهرة ج٤ ص٢١٧

(٢) الافصاح ص١٦١

الفـاطمى ؟ فهل يفهم من ذلـك أن غـالبيـة سكان مصر مـازالت إلى هذا العصر من الأقبـاط حتى أنهم ظلوا يطلقـون اسمهم على منتجـاتهم ؟ على أن ه من الثابت أن كثيرا من الأقباط قد اعتنقوا الإسلام لأسباب عدة ، أما رغبـة فى الدين الإسلامى أو فـرارا من دفع الجزية أو طمعـا فى منصب من مناصب الدولة .

نعم لقد كان صناع النسيج بل وجميع صناع الحرف الأخرى والزراع فى أوائل العصر الإسـلامى من الأقبـاط لأن العــرب الذين نزحـوا إلى مصر كـانوا فى غنى عن القيام بهذه الأعمال التى كـانت تعد فى نظرهم وضيعـة ، مادام معاشهم مكفولا من ديوان العطاء [(١)] .

ولكن هذه الحالة لم تدم طويلا فقـد أخـذت القبـائل العـربية تفـد على مصر شيئـا فشيئـا وانتشروا فى جميع أنحــاء البــلاد واختلطـوا بالاهلين وصاهروهم ، إلا أن اندماجهم فى المصريين اندماجا فعليا لم يتم إلا بعد أن أسقط الخليفة المأمون اسماء العـرب من ديوان العطاء سنة ٢١٨هـ فاضطر العــرب فى سبيل كسب العيش إلى مـزاولـة الحرف الصناعيـة كـالنسيج وغيره، مثلهم مثل مـواطنيهم الأقبـاط سواء بسـواء ، وظل اسم القبـاطى يطلق على ما يصنع هؤلاء جميعا حتى العصر الفاطمى .

مما تقــدم يتضح لنا أن استعمال لفظ قبـاطـى فى هذا التـاريخ المتـأخـر (٣٩٧هـ ـ ١١٠٦م) لم يكن يعنى اسم طائفـة بعينهـا ، ولكنه يعنى طريقـة فنية تطبيقيـة اشتهر بإنتاجهـا القبط ، من قبل دخول الإسلام وبرعـوا فيها فاصبح اسمهم يطلق عليها ، سواء أكـان صانعا قبطيا أم مسلما ، وظل هذا الاسم مستعمـلا طـوال الفترة التى سـادت فيهـا هذه الطريقــة الفنيـة فى زخرفة المنسوجات إلى أخر العصر الفاطمى .

---

(١) المقريزى ج١ ص١٥١

ولما ظهرت طرق فنية أخرى غير هذه الطريقة اختفى لفظ قباطى وبدأنا نسمع فى اللغات الأوروبية فى العصور الوسطى كلمات أخرى للدلالة على أنواع من الأقمشة مثل الدمشقى نسبة إلى دمشق وموسلين نسبة إلى الموصل[1] .

وهذه الكلمات لا تعنى هى الأخرى وطنا أو جنسا بذاته أنما تعنى طريقة فنية اشتهرت بصنعها مدينتا دمشق والموصل فأصبحت تعرف بأسميهما .

كما أننا نجد نسيجا أطلق عليه اسم شخص اشتهر بصنعه وهو الجوبلان ، فقد كانت زخارف الجوبلان منسوجة بطريقة القباطى وهى التى استعملها الأقباط من قبل .

حقا إنه لم يكن مخترعا لها ولكنه أحياها بعد أن طغت عليها الطرق الآلية وكادت تندثر ، فحق له أن يطلق اسمه على هذه الطريقة . كذلك نجد قماشا يعرف (بالابيسون) نسبة إلى مدينة أوبيسون بفرنسا زخارفه منسوجة بطريقة القباطى أيضا .

نخلص مما تقدم أن كلمة القباطى ما هى إلا الاسم العربى الصحيح للمنسوجات المزخرفة ذوات اللحمات غير الممتدة ، وهى الترجمة المختصرة لكلمة (Tapestry).

يعتبر نسيج القباطى أقدم المنسوجات الزخرفية ، وأنه أول محاولة للحصول على زخرفة نسجية مكونة من لونين أو أكثر وأن وسيلة صنعه تعد من ابسط الوسائل التى اتبعت فى صنع أقمشة مزخرفة النسيج ، أذ لا يحتاج نسجها إلى أكثر من تقسيم خيوط السدى إلى فريقين متساويين فى

---

(١) كنوز الفاطميين ص١١٦

العدد (خيوط فردية وخيوط زوجيــة) ويتحركان بالتبادل بواسطة درأتين أو ما يقوم مقامهما.

وتحدث الزخـرفـة عن طريـق استعمال لحمات ملونة تنسج جميعهـا غير ممتدة فى عـرضه وبذلك يتم التكويـن الزخرفى له . والطريقـة المتبعة لنسج هذا النوع من الزخرفـة حتى الآن هى أن يبدأ العامل بتمـرير خيط اللحمة الملون فى مكان الجزء الزخرفى المطلـوب ، داخل الانفراج الذى يحدث عن جذب العامـل لنصف الدرآت بالنول الرأسى أو بسبب ضغطه بالقدم على دواسـة[1] أحـد الدرأتين بـالنول الأفقى ، فيحـدث الأنفـراج وفى كلتـا الحالتين تنفصل الخيوط الفـردية عن الخيوط الزوجية فيمرر العـامل بيديه خيط اللحمـة فى المسـافة المطلوبة ثـم تعكس الحركة ويمـر خيط اللحمـة الثـانى فى المسافـة نفسها أو حسب تحديد الزخـرفة ثم يضم تمامـا إلى خيط اللحمة السابق .

وهكذا حتى يتم نسج الجزء المطلوب مع مـلاحظة أن لا يتعارض ذلك أو يحول دون تحريك خيـوط السـدى فى الأجـزاء المجـاورة له حيث يبـدأ العامل بعد ذلك ، فى نسج الأجزاء الأخرى المجاورة وبنفس الطريقة وأنما بلون آخر من اللحمة وهكذا باستمرار .

وعلى ذلك فاهم مميزات نسيج القباطى هى ما يأتى :

أولا : أنه ينسج دائما بطريقة نسج السادة وإن الزخـرفة به يماثل بعضها بعضا تمامـا فى كل من سطحى المنسوج مع اختفـاء خيوط السـدى اختفاءا تاما بحيث لا يظهر لها أى أثر سوى تضليع خفيف على سطحيه .

---

(١) معجم الألفاظ ص١٧٥

ثانيا : وجود شقوق بين أجزاء الزخرفة المستقيمة الرأسية الاتجاه عند عدم استعمال التماسك المتبادل بين اللونين المتجاورين .

ثالثا : وجود ثقوب صغيرة عند حدود الزخرفة تظهر واضحة عند تعريض القطعة للضوء وذلك بسبب عدم امتداد اللحمة فى عرض المنسوج، إذ ينتهى امتدادها كما اسلفنا عند حدود اللون بحسب مكانه ومساحته من الزخرفة .

ولهذا تعتبر منسوجات القباطى من الأقمشة التى تحتاج فى أدائها إلى قدر كبير من المهارة العملية وكفاية فنية تامة من العامل كما أنه يعتبر من المنسوجات التى يتعذر صنعها بالوسائل الآلية الحالية .

أما الوسيلة التى صنعت بواسطتها نسيج القباطى ونقصد بها الأنوال ، فمن الثابت أن النولين الرأسى والأفقى وجدا جنبا إلى جنب منذ العصر الفرعونى ، فقد عثر على رسم للنول الرأسى بمقبرة نفرحتب وكذلك وجد النول الأفقى الذى يعرف بعد تطوره الأخير بنول أخميم .

أما النول الرأسى ذو الثقل الذى تكلم عنه طومسون وقال بأن القطعتين قد نسجتا عليه ، فلم نعثر على أى دليل أو أثر يثبت أو يوضح إلى حد ما عن طريق الاستنتاج أن النول المذكور كان له وجود فى ذلك الوقت، أى فى العصر الفرعونى اللهم إلا أن يكون الأستاذ قد اعتمد فى تكوين رأيه هذا على قطع من الحجر الجيرى وجدت بأسوان رقم (٣٦٢٧٢) بالمتحف المصرى ومدونة بسجل المتحف على أنها أثقال أنوال ، وبكل منها ثقبان بالقرب من طرفيه وبالثقب آثار احتكار وتآكل بسيط ، قد يكون آثار احتكاك خيوط بها .

وقد ذكر جول هذه الأثقال على أنها استعملت فى شد خيوط السدى

ودلل على ذلك بوجود آثار احتكاك خيوط من الثقوب الموجودة بها إلا أنه لم يجزم باستعمالها سواء بالنول الرأسى أو الأفقى .

والفـرق بين النول الرأسى والأفقى من حيث التركيب وطريقـة العمل عليه تتلخص فيما يلى :ـ

١ ـ يحتـوى النول الأفقى على دراتين لا يجاد النفس أمـا النول الرأسى فليس به درآت بل يوجـد بدلا منها قضيبان طويـلان بعرض النول لفصل الخيوط بعضها عن بعض لايجاد النفس .

٢ ـ يحتـوى النول الأفقى على دواستين (ركـابين) متصلتين بالدرأتين بخيط ، يضغط عليهما العامل بقـدميه فيحـدث الانفراج (النفس) وبذلك تصبح يداه متفـرغتين للنسج فقـط . أمـا فى النـول الرأسى فـلا توجـد دواسات بل يوجد بدلا منهـا عامل آخر غير النساج لكى يجذب القضيبين لايجاد النفس .

٣ ـ يحتـاج النول الأفقى إلى عامل واحـد يؤدى عمله وهو جـالس بينما يحتاج النول الرأسى إلى عاملين يؤديان عملهما .

مما تقـدم نتبين أن النول الأفقى أسهـل فى العمل عليـه وأيسر من النول الرأسى وذلك مـن الناحيتين المادية والإنتـاجيـة ، فبينما يحتـاج الأول إلى عامل واحد يؤدى عمله وهو جالس مستخـدما يديه وقدميه فى آن واحد ، يحتاج الثـانى إلى عاملين ، لأن أحدهما يقوم مقـام يدى نساج النول الأفقى والعامل الثانى يقوم مقام قدميه .

ولعل القـارىء يتساءل ، إذا كـان النول الأفقى أيسر من النول الرأسى من كل النواحى فلماذا استعمل النول الرأسى حتى بعد أن تطور النسيج ؟

ولكنه قد يقتنع ، بل وقد يرى أنه من الضرورى وجود النول الرأسى ، إذا علم بأنـه يختص بنسج قطع يصعب ، بـل يستحيل فى بعض الأحيـان

نسجهـا على النول الأفقـى ، وهذه القطع هى التى تتكون زخـــرفتهـا من موضـوعات تصويرية تملأ القطعـة كلها ، ففى هذه الحالة يتحتم أن يكون النســاج فنانا وأن يؤدى عمله وهو واقـف لكى يرى تفـاصيل المنظر الذى ينسجه ، كما يحتـاج إلى عامل آخر ليقـوم بالعمليات الأخـرى التى تتطلبها عملية النسج كأحداث الانفراج (النفس) وخلافه .

أمـا النول الأفقى فـلا تنسج عليــه إلا القطع ذات الزخـارف البسيطة وهى التى نجدها غالبا محصورة فى أشرطة .

وبناء على مـا تقـدم فمن المرجح أن النـول الأفقى قـد كثـر استعماله فى العصر الإســلامى [1] ، وذلك لاختفـــاء المناظر التصـــويريـة من النسيج واقتصـار الزخـارف على العناصر البسيطة المتكـررة التى كثيرا مـا نجـدها محصورة فى أشرطة أفقية .

ويقـول الأستـاذ هوبر أن طريقـة إيجاد زخـرفة بالمنسـوجـات بطريقـة القباطى لم تكن معروفة فى العصـور القديمة اللهم إلا عند الصينيين حيث كانت هناك محاولات بسيطة تشبه إلى حد ما تلك الطريقة (أى القباطى) .

ثم يتكلم عن نسيج مصر الفرعـونى فيقول أما أقمشة قـدماء المصريين فقد كـانت تحتوى على زخارف غـاية فى الروعة وأن هذه الزخـارف كانت تضاف إلى المنســوج أثناء نسجه أو بعد تمامه بواسطة الرسم أو الطبـاعة أو التطريز بالإبرة .

---

(١) لقد وجد وصف للنول الأفقى فى شعر يرجع إلى عهد الخليفة المهدى العباسى :

انا ابن خاض الصنوف بعزمه

وقومها بالسيف حتى استقامت

ركاباه لا تنفك رجلاه عنهما

إذا الخيل فى يوم الكريهة قامت

وكـانت الزخـارف المضـافـة إلى هـذه الأقمشـة تتكون فى الغـالب من أشرطة وزخارف منثورة على أرضية المنسـوج . وقد وجـد فى مصر حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م على أكفان الموميات أشرطة ملونة بخيـوط عريضة مختلفة الألوان، كما وجدت بعض القطع وقد تركت فيها مساحات غير منسوجة، وهنا يقول هوبر « وهذا يجعلنا نستنتج أن هذه المساحات تركت لكى يرتق فيها الزخرفة بالإبرة أو لعمل زخرفة بواسطة التطريز من نوع جديد ».

ويستطرد فيقـول إن هذه الطـريقـة كـانت تتم بمنتهى الـدقـة منذ سنة ١٥٠٠ ق.م وظلت مستعملة بزخـرفـة الأقمشـة حتى عصر البطالمة سنة ٣٠٥ ق.م واستمرت أيضـا إلى العصر الرومانى وأوائل العصر المسيحى ، وقـال أن أقـدم قطعـة من هذا النوع (ويقصـد القبـاطى) وجـدت بمقبرة تحتمس الرابع الذى حكم مصر سنة ١٤٥٠ق.م وقطعة أخـرى عليها اسم امنحتب الثانى .

ونحن لا نتفق مـع الأستـاذ هوبر وغيره ممن قـالـوا بأن الزخـرفـة بمنسوجات القباطى كانت تحدث عن طريق ملء الفراغ بالإبرة وسواء تم هذا الحشـو على النول أو بعـد نزع المنسـوج منه فإنـى أرى أن مثل هذا الإجراء لا يمكن أن يتحقق مـع سلامة الزخـرفة من العيـوب لأن العامل مهما يكن قـد أوتى من المهـارة والدقـة لا يمكنه أن يؤدى الزخـرفـة فى الأجزاء المتروكة بواسطة الإبرة دون عيب أو خطأ .

ذلك لأن العملية دقيقة ومعقدة فهى تقتضيه أن يجعل الخيط يتقاطع مع السداة تقـاطعا دوريا منتظما يتجاور بعضـه البعض خيوط السـدى تغطية تامة، وبخاصة عندمـا يكون المنسوج ذا أسداء كثيرة العدد كما هو الحال فى القطعة التى يقصـدها هوبر ، فهى تحتوى على حـوالى ٦٠ خيطا من خيوط السدى فى البوصة الواحدة .

وإنا لنتساءل لم يلجأ العـامل إلى مثل هذه الطريقة المعقـدة المجهدة وفى متناول يده وسيلة تحريك خيـوط السدى حركتين متبـادلتين تسمح بمرور خيوط اللحمـة فى الجزء الذى يرغب عمل الزخرفـة فيه وبسهـولة تامة فى الفراغ الناتج عن انفصال فريقى الخيوط بعضهما عن بعض.

وهل من الجائز فنيا أن نستعمل الإبرة كـوسيلة للحصول على زخارف منسوجـة فى فترة طويلة من التاريخ المصرى امتدت من العصر الفـرعونى إلى أوائل العصر المسيحى ، تلـك الفترة التى تطورت فى أثنائهـا وسـائل النسج تطورا عظيما وظهرت خـلالها منسوجات بلغت من الدقـة والروعة مبلغا عظيما دلت على كفاية فنية تطبيقية تستحق التقدير .

أما الأستاذ طومسـون فله رأيا يخالف رأى الأستاذ هوبر ، إذ يقول « إن القطعـة التى تحمل اسم امنحتب الثانى تسبق أقـدم قطعة عـرفت من هذا النوع بحوالى ١٠٠٠ سنة ، إذ يرجع تاريخهـا إلى سنة ٤٠٠ق.م وأصلها من القرم ومحفوظة بمتحف الهيرميتاج بمدينة بطرسبرج ، ويقول أنها تدل على تقـدم صناعـة النسيج فى عصر امنحتب الثـانى وإن الناحيـة التطبيقيـة لها تدعـو إلى التقدير ، وأن دقة الـزخارف النباتيـة وغيرها لا تترك شكا فى أن الأنوال التى نسجت عليها هذه القطع لم تكن بدائية ، وفضلا عن ذلك فإن ظهر الزخرفة يماثل وجهها كما أن اللحمات غير ممتدة وليس لها نهايات .

ثم يصف طريقـة نسج هذه القطعـة فيقـول « من المحتمل أن يكون النساج قد جلس أمـام النول بدلاً من خلفه وكان فى استطاعتـه رخو وشد السـدى حسب الحاجة فى المكان الـذى يرغب عمل الزخـرفة به » كـذلك يقول إن النول الذى نسجت عليـه هذه القطعة قد شدت سـداه بمجموعة من الأثقـال بدلا من ربطها على أسطوانة ، وأن الاسكندناويين والإغـريق

قد اتخذوا هذا النول وطريقة تطبيقه أساسا لأنوالهم وقد وجد رسم هذا النول على زهرية بمدينة شنزى سنة ٤٠٠ق.م.

ويصف لوحه بالمتحف المصرى بالقاهرة تحتوى على كتابات هيروغليفية من بينها كلمة (تحت) ومعناها القوة ، فيقول « إن الكتابة بها تظهر كأنها مطرزة ولكنها فى الحقيقة منسوجة بأسلوب العمل الذى كان سائدا فى العصر القبطى والذى من مميزاته أن اللحمة تقطع السداة فى زاوية حادة بدلا من زاوية قائمة مما يساعد على إيجاد الأقواس فى عمل الكتابة الهيروغليفية مثل (عنخ) أى يشرق ، وذلك بأن يبدأ من وسط الأرضية ثم يملؤها بعد ذلك بعدة لحمات منحنية كخط التحديد .

كذلك يقول « أنه يوجد خلاف بسيط من الناحية التطبيقية بين القطع القديمة وبين تلك التى صنعت فى العصر القبطى والعصر الإسلامى ، إذ نجد فى القطع القديمة تماسكا متبادلا بين اللحمات والاسداء لتلافى الشقوق الرأسية التى تنتج عند تغيير ألوان الزخرفة أما قطع العصر القبطى فقد ترك النساج الشقوق دون تماسك وذلك حتى لا يشوه الرسم.

ونحن إذ نتفق مع طومسون فيما ابداه عن نسيج الزخارف على النول بلحمات غير ممتدة ، نخالفه فيما أورده عن رخو وشد خيوط السدى حسب الحاجة ، إذ كيف يتسنى للعامل أن يرخى جزاء من خيوط السدى حسب حاجته فى المكان الذى يرغب عمل الزخرفة به وخيوط السدى ، كما يقول مشدودة بالأثقال ، فإنه إذا رفع فريقا من الخيوط لرخوه ترتب على ذلك ارتخاء الخيوط المجاورة له من الجهتين بحكم وسط الأثقال بعضها ببعض لكى لا تتأرجح ، لأن الرخو المقصود لا يمكن احداثه إلا بهذه الطريقة .

وفى رأينا أن هذه الأوضاع تؤدى إلى عـرقلة العامل ولا تخلو من اخطاء عند نسج الجزء المطلوب من الزخرفة ولو اجرينا تجربة عملية بسيطة حسما جـاء بهذا الرأى لتبين لنا استحـالة الحصـــول على نسيج خلو من الاخطاء النسجيـة مندمج اللحمـة فى الأرضيـة وزخـرفتـه . ولا يخفى أن اندمـاج اللحمات وضمهـا بعضهـا إلى بعض فى كل مـرة هو من مميــزات نسيج القبـاطى، ويتطلب شـد خيـوط السـدى فى أثناء العمل شـدا محكما لتنزلق اللحمات بعضها بجانب بعض لتخفى خيوط السدى فيما بينها .

وفضـلا عن ذلك فإن ارتخاء الخيوط فى مكان الجزء الزخـرفى المطلوب نسجه يـؤدى إلى انضمام خيوط السدى بعضهـا إلى بعض فى المكان المرتخى عند تمرير خيـوط اللحمـــة حتى ولو كـانت الإبرة هـى وسيلة تمريره ، ويترتب على ذلك ضيق فى المساحة الأصليـة لجزء الزخرفة المطلوب نسجه (أى زم الجزء) وهو أمر ليس له وجود .

ومما تقـدم يتبين لنـا أن طريقـة القبـاطى كـــانت مستعملة فى مصر منذ العهـد الفـرعـونى واستمـرت خــلال عصـورها التـاريخيـة حتى العصر الإسلامى ، بل حتى اليـوم ، وأنها كانت تؤدى فى العصر الفـرعونى بنفس الطريقة التى أديت بها فى العصر القبطى والإسلامى .

منسوجات اللحمة الزائـدة

لقـد عثـرت اثناء دراستى للنسيج الإسـلامى على مجمـوعـة كبيرة من الأقمشة نسجت زخارفها بطريقة اللحمة الزائدة وعلى بعض منها كتابات عربيـة مؤرخة. ومن عجب أن مـرجعا لم يشر إلى هذه الطريقـة التطبيقية ، فلم نحظ بشىء من العناية ولا بكلمة عـابرة ، من أجل ذلك وجدت لزاما علىّ أن اعطى هذه المجمـوعة ، مـا هى خليقة به من البحث الفنى وتقـرير نسبتها إلى العصر الذى صنعت فيه .

طريقة النسيج :

لنسيج اللحمة الزائـدة طريقتان الأولى بسيطة وتعرف باللحمـة الزائدة التقليدية والثانية أكثر تطورا وتعرف باللحمة الزائدة .

اللحمة الزائدة التقليدية :

تنشأ زخـارف اللحمـة الزائـدة التقليدية عـن ظهور واختفـاء خيـوط اللحمة الممتـدة فى عرض المنسـوج وتقاطعهـا مع خيوط السـدى وتسمية هذه الطريقـة بالتقليـدية ترجع إلى أن زخارف هـذه الطريقة تشبـة أو تقلد زخارف اللحمة الزائدة (الحقيقية) من حيث المظهر .

أما من الناحية التطبيقية فاللحمة التى تكون الزخرفة ليست فى الحقيقة زائدة ولكنهـا تشترك فى تكوين أرضية النسيج ، أى أنها لو نزعت لـوجدنا السدى تحتهـا عارية . ويمثـل زخرفة من لحمـة زائدة تقليـدية حمراء اللون على أرضيـة زرقاء (كفكرة) ويوضح نظام وضع اللحمات بالمنسـوج حيث يلى كل لحمـة حمراء أخرى زرقـاء وكلاهما تشتغل فى أرضيـة القماش نسج سـادة ويوضـح قطاع السـدى وتمثلة الدوائـر المهشرة بـالأسـود وتحريك اللحمة الرابعة عشرة الزرقاء التى تشتعل بنسيج السادة ١/ ١

وكذلك اللحمة الخامسة عشرة الحمـراء التى تمثل الزخرفة ومنها يتبين أنها بعد أن تظهر شائفة فى مكان الزخرفة تشتغل فى أرضية المنسوج بنسيج السادة ١/ ١ . لتتم مع اللحمة السابقة للنسيج .

ومن مميزات أو مستلزمات هذه الطريقة (أى اللحمة الزائدة التقليدية) أن تكون الزخارف غالبا بلون الأرضية وذلك لكى لا تظهر عندما تشترك معها فى النسيج العادى .

اللحمة الزائدة :

والأسلوب التطبيقى لمنسـوجات اللحمـة الزائدة التقليـدية فتح آفاقـا واسعة للحصول على منسوجـات أكثر تعقيدا فى النسيج بصرف النظر عما إذا كانت هذه الزخارف مكونة من وحدات صغيرة أو كبيرة تتكرر فى أثناء النسيج بعضها بجوار بعض فى عرض النسيج .

وتمتاز طريقة اللحمة الزائدة الحقيقية عن التقليدية من الناحية النسجية بأن لها لحمة أخرى من لون خيوط السدى تشتغل معها بنسيج السادة تليها لحمـة أخـرى يخالف لون الأرضيـة لتكـوين الزخـرفـة ، تتحلل اللحمات الأصليـة مع اختفـائهـا فى الوجه الآخـر من المنسـوج دون أن تتقـاطع أو تتماسك مع خيوط السدى فى مكان الأرضية بل تترك شائفة .

وعلى ذلك فإن هذه اللحمة التى تخالف فى لونها لون الأرضية لا تشترك فى نسيج الأرضية أى فى تركيب المنسوج ولا تظهر إلا فى مكان الزخرفة فوق خيوط السدى فقط بحسب النظام الموضوع . ويلاحظ فى المنسوجات اللحمة الزائدة أن هذه اللحمة إذا سحبت أو نزعت فإنها لا تؤثر على النسيج الأصلى ويظهر القماش تحتها تاما غير منقوص .

وطريقة الزخرفة من اللحمة الزائدة حمراء اللون على أرضية زرقاء (كفكرة) ويوضح نظام وضع اللحمة بالمنسوج حيث يلى كل لحمة زرقاء لحمة أخرى حمراء لتكوين الزخرفة ويوضح قطاع السدى وممثلة الدوائر المهشرة بالأسود وتحريك اللحمة الزرقاء السابعة عشرة وهى اللحمة الأصلية للمنسوج بنسيج السادة .

وكذلك اللحمة الثامنة عشرة الحمراء التى تمثل الزخرفة ويلاحظ فيها أنها تظهر فوق خيوط من الخيط الأول إلى الخيط الثامن ثم تختفى أسفل خيوط السدى حتى الخيط السادس والعشرين كما هو واضح بالرسم .

النسيج المبطن من اللحمة

لقد خلط بعض علماء الآثار بين نسيج الزردخان وبين النسيج المبطن من اللحمة فتكلموا عنهما كأنهما نسيج واحد مع وجود فارق كبير بينهما ، كما نسبوا بعض القطع المنسوجية بطريقة النسيج المبطن من اللحمة إلى مصر فى عصر الانتقال . مما اضطررت معه إلى إن ، ألحق هذه الطريقة بالنسيج الإسلامى لابيّن الفرق بينهما وبين نسيج الزردخان ، معنا للخلط ولا وضح إلى أى مدى تتحقق نسبة القطع المنسوبة منه إلى مصر .

طريقة النسيج :

يمتاز النسيج المبطن من اللحمة ، باحتوائه على زخارف عكسية على الوجهين ، مما يكسبه مظهر نسيج الزردخان ، ولكن هذا مجرد تشابه فى المظهر الخارجى . على أن النسيج المبطن من اللحمة يشبه نسيج الزردخان فى بعض النواحى أهمها ما يلى :

أولا : أن خيوط اللحمة تكون زخارف وأرضية المنسوج ، أما خيوط السدى فتختفى تماما .

ثانيا : أن خيوط اللحمة المستعملة إذا كانت من لونين فإنه يمكن استعمال النسيج من الوجهين إما إذا زادت عن لونين فإن النسيج يستعمل

من وجه واحد وذلك لاختلاط ألوان اللحمات بعضها ببعض فى ظهر النسيج .

أما وجه الخلاف بين النسيجين ، الزردخان والمبطن من اللحمة فتتلخص فيما يلى :

أولا : أن النسيج المبطن من اللحمة يحتوى على سداة واحدة ، مهما تعددت ألوان خيوط اللحمة ، أما نسيج الزردخان فإنه يحتوى على سداتين، سداة حشو وسداة تحبيس ، وإن سداة التحبيس تتعدد كلما تعددت ألوان خيوط اللحمة .

ثانيا : إن النسيج المبطن من اللحمة إذا احتوى على لونين من خيوط اللحمة ، كالأبيض والأزرق مثلا ، وكانت الزخارف على الوجه باللون الأبيض ، والأبيض مختفيا فى الظهر تحت اللون الأزرق .

بينما نجد فى نسيج الزردخان أن لون اللحمة غير المرغوب فى ظهورها ، لا تكون مختفية تحت لون اللحمة بل تختفى تماما ، وذلك لان خيوط سدى الحشو سدى الحشو السميكة تفصل بينهما تمام الفصل .

المنسوجات المركبة

Campound Fabrics

لقد أشتهرت إيران قبل الإسلام وبعده بصناعة المنسوجات الحريرية المركبة ، لذلك فقد رأيت أن أعطى فكرة مفصلة عن تاريخ فن النسيج فى إيران ، حتى يسهل معرفة تأريخ القطع غير المؤرخة ، كما يسهل تمييز القطع الإيرانية من غيرها من المنسوجات .

لقد تقدم فن النسيج فى إيران تقدما محسوسا منذ مجىء الدولة الساسانية. وقد شهد بذلك امبراطور الصين (Hawn Tsang) ، عندما رحل إلى الحدود الشرقة للدولة الساسانية ، فى القرن السابع الميلادى ، فقد استرعى انتباهه براعة نساجى الفرس ، ليس فقط فى صناعة الحرير المزركش بخيوط من الذهب والفضة وهو النسيج الذى عرف باسم الديباج، بل فى صناعة المنسوجات الصوفية أيضا .

كذلك تحدثنا المراجع التاريخية ، أنه عندما هجم امبراطور الروم هرقل، على فارس سنة ٦٢٧م واستولى على قصر (Dastasard) عثر على كميات كبيرة من الحرير الخام والحرير المنسوج ، كما وجد عددا كبيرا من السجاد المصنوع من الحرير .

أما ملابس الملوك والامراء فكانت منسوجة من الحرير ومطرزة بخيوط من الذهب والفضة ومرصعة بالاحجار الكريمة على اختلاف أنواعها وألوانها ، كما كانت اعلام الملوك غاية فى الدقة والجمال .

وقد كتب المؤرخ أحمد بن عزام الكوفى فى أوائل القرن العاشر الميلادى، يصف مقتل الملك يزدجر آخر ملوك الدولة الساسانية ، وأشار إلى ملابسه، فقال انها كانت من الصوف ومشغولة بخيوط الذهب والفضة .

وكذلك ذكر مؤرخو العرب فى القرن العاشر الميلادى ، أن مدينة سوس وشاهبور وبسنا ، كانت مراكز لصناعة النسيج فى العصر الساسانى.

كما قالوا أن هذه الصناعة نشأت هناك بعد أن نقل إليها عدد من نساجى انطاكية ، ولكن ليس معنى هذا أن صناعة الحرير فى فارس بدأت فقط عند مجىء الصناع الاجانب ، فان ايران استفادت حقا من فتوحاتها وجلب أمهر الصناع إليها ، لا لتنشىء صناعة جديدة بل لتطوير صناعتها المحلية بادخال عناصر وأساليب جديدة .

ويحتمل أن تكون صناعة الحرير نشأت فى ايران فى عهد (Gilan) ، أما الطريقة التى اتبعت فى نسج الحرير فهى الطريقة التى تعرف اليوم باسم النسيج المبطن من اللحمة (Double Faced Fabrics) وزخارفه تشبه الزخارف المنقوشة على الحجر فى طلق بستان ، وكذلك الزخارف المحفورة على المعادن ، وهى تتكون من جامات ودوائر تحصر بينها زخارف نباتية محورة وحيوانات وطيور ، وفى بعض الأحيان نجد الزخارف محصورة فى أطباق نجمية أو فى أشرطة عرضية .

ويلى الحرير فى الأهمية الصوف فى العصر الساسانى ، وكانت له طريقتان فى الصناعة ، الأولى وهى طريقة النسيج المركب (Compound)

المعروف باسم الزردخان والـذى أطلق عليه الإغريق لفظ (Polymita) . أما موضوعاتها الزخرفية فتشبه إلى حد كبير زخارف المنسوجات الحريرية، وعلى ذلك فمن المحتمل أن تكونا من مركز صناعى واحد .

والطريقـة الثانية هى القبـاطى (Tapestry) وهى تشبـه فى زخارفهـا الرسوم المحفورة على المعادن ، كما أنها متعددة الألوان .

وبرغم ان كثيرا مـن المراجع ذكـرت التطـريز عند الكلام عـن انسيج الساسانى ، إلا أنه حتى الآن لم نجد قطعـة ساسانية مطرزة ، وان كان كثير من النماذج التى حفرت على المعادن وعلى الحجر تمثل التطريز بوضوح .

لم يؤثر سقوط الدولة السـاسانية وخضوع البـلاد للحكم الاسلامى فى صناعة النسيج ، فقـد كان لبعض التقـاليد الاسـلامية أكبر الاثر فى ازدهار فن النسيج ، كنسيج كسـوة الكعبـة التـى يقـدسهـا العـرب قبل الإسـلام وبعده. كذلك كان لنظام منح الخلع وهو تقليـد عرفه معظم شعوب العالم المتمدين القديم ، فعرفه المصريون القدماء ، كما عرفه الإيرانيون .

وهناك ناحيـة لها أهميتهـا ينبغى ألا نغفلهـا وهى حب العـرب للبـاس واقتنائهم الفـاخر منه ، فكان ذلك عـاملا من عوامل المنـافسة فى الابتكار والاتقان .

كما أنه لم ينتج عن استيـلاء العـرب على ايران تغير مفـاجىء للأسلوب الفنى السـائـد فى صناعـة المنســوجـات فى ذلـك الوقت ، فقـد بقيت المنسوجـات الحريرية بعد سقوط الأسرة الحاكمـة (التى كانت ترعى مثل هذه الصناعـة الخاصة بـالطبقة الأرستقـراطيـة). وظلت قائمـة فى العصر الإسلامى . فقد اشتهـرت شيراز وسوسة بالمنسوجـات الحريرية فى القرن التاسع الميلادى وكان لسهولة الاتجار بين أجـزاء العالم الإسلامى ما ساعد على تصدير الحرير الفارسى.

وقد استمر الأسلوب الساسانى هو السائد فى صناعة المنسوجات الحريرية فى إيران ، إذ كانت صناعة النسيج تعتبر أكثر الفنون محافظة على تقاليد ، وزخارفه ، ذلك أن تغيير طريقة الصناعة وطريقة الزخرفة والمواد الخام تتطلب فى كثير من الأحيان تغيير الأنوال بل تغيير المصنع أحيانا ، هذا بالاضافة إلى أن الفاتح العربى لم يكن عنده ما يضيفه فى هذا الميدان .

وإذا استعرضنا أنواع الضرائب العينية التى كانت تدفعها فارس كجزء من الخراج عرفنا مدى الإقبال على هذه الصناعة . فقد دفعت الولايات الفارسية فى عهد الخليفة المأمون فى القرن التاسع الميلادى المنسوجات التالية: عشرين ثوبا من جيلان (Gilan) وثلاثة آلاف من العتابى المختلف الألوان من سيستان (Sistan) وستمائة سجادة من طبرستان و(٢٠٠) ثوب و(٥٠٠) قميص و(٣٠٠) منديل من ريان (Riyan) ونيفاند (Nihavand) وألف قطعة من الحرير من جورجان و(٢٧) ألف قطعة من النسيج من خراسان .

ويقول البيهقى أن على بن عيسى بن ماهان وإلى هارون الرشيد على خراسان ، أرسل إليه مع ما أرسل من الجزية ششتارى أصبهانى وصقلتونى (Sukaltuni) وملحم ديباجى وديبائى طريكى وديدارى (didari) .

واستمرت خوزستان كمركز هام من مراكز صناعة المنسوجات فى العصر الإسلامى وكذا شوشتر وسوسة وجند شاهيور ، فقد صنعت بها المنسوجات القطنية والسجاد والصوف والستور وأنواع متعددة من المنسوجات .

---

(١) النجوم الزاهرة ج٤ ص٢١٧

(٢) الافصاح ص١٦١

كما وجدت مصانع حكومية (طراز) على الأقل فى مدينة شوشتر ، كما هو ثابت فى المنسوجات الاثرية ، كما كانت كسوة الكعبة تصنع فى شوشتر، فقد اشترى الخليفة الفاطمى المعز لدين الله سنة ٩٦٤م خريطة للعالم الإسلامى بمبلغ (٥٠) ألف دينار وصفها المقريزى بأنها عبارة عن قطعة من النسيج أرضيتها باللون الازرق وعليها رسم للعالم وأنهاره وبحاره وجباله مطرزة أو منسوجة بخيوط متعددة الألوان ، وعلى كل منها كتب اسمه .

كذلك كانت خراسان ونيسابور ومرو وهرات مراكز هامة لصناعة المنسوجات القطنية وأنواع ممتازة من الصوف وكذا الحريرية المطرزة بخيوط ذهبية .

وإذا اتجهنا شرقا وجدنا مدينة سجدينا (Soghdiano) وخوارزم وبخارى وسمرقند كمراكز لصناعة النسيج ، بل إن بعضها كان ينتج أقمشة كتانية تشبه النسيج المصرى ومن ثم فقد أطلقت على منتجاتها أسماء مدن النسيج المصرية مثل دبيق وشطا . كما اشتهرت سمرقند بنوع من الأقمشة استخدم فى نسجه الخيوط الفضية عرف باسم سمجن (Singun).

ومن المراكز صاحبة الصدارة فى الفن الفارسى : الرى واصفهان . فقد كانت الرى تنتج نوعا من الاردية المتعددة الاشرطة يعرف باسم اكات (Ikat) ونوعا آخر من النسيج له الحمتان واحداهما ظاهرة على سطح النسيج والثانية مخفية ويعرف بالمنير (Munayyar) .

ويسرد لنا القزوينى وكذا ياقوت الحموى عددا من المدن الإيرانية ، مثل (قزوين) التى كانت من المدن الهامة فى تجارة المنسوجات . وفى منطقة طبرستان كانت مدينة آمل مراكز إنتاج أقمشة السروج .

كما كان إقليم طبرستـان ينتج نوعا من النسيج الأحمر الوردى اختصت بانتاجه المصانع الحكوميـة فقط ولا يباع إلا إذا وضع عليه خـاتم الدولة . أما مـدينة تبريز فكانت أهم وأشهر مراكـز صناعة النسيج الحريرى ، فهى أول من استعمل الاسلـوب الصينى كما استعملت الخيـوط الـذهبيـة فى النسيج عن الصين كـذلك ، وكـانت المنسـوجـات ذات الخيـوط الذهبيـة تعرف باسم كيمكا (Kimikha) .

وهكذا أن المراجع العـربيـة والأجنبيـة قـد أمـدتنا بالشىء الكثير عن مراكـز النسيج بايران ، وخاصـة الحريرية منها ، فقـد ذكروا مثـلا أكثر من أربع عشرة أو خمس عشرة مدينة كمراكز هامة لانتاج المنسوجات الحريرية منذ العصر الساسـانى وحتى نهاية الدولة العبـاسية فى القـرن الثالث عشر الميلادى.

كـــذلك أعطتنـا هذه المراجع أكثـــر مـن اثنى عشر ألـف اسم لهذه المنسوجات التى لابد أن يتميز كل منها عن الآخر ، أو يختص كل نوع منها بميـزة لا توجد فى غيره سـواء من حيث طريقـة الصناعـة أو الزخرفـة أو اللون أو غير ذلك من المميـزات النسجيـة . ولكن للأسف فـان مرجعـا لم يعن باعطـائنا وصفـا مفصـلا لنوع من هذه الانواع أو تعـريفـا وافيـا للمصطلحـات التى أطلقـوها على تلك المنسـوجـات . ونذكـر من هذه الاسماء على سبيل المثال لا الحصر الاسماء التالية :

١ - السبوب : الثياب الرقاق وإحـداها سب والسبيبة كذلك . ويقول ابن دريد ، السب الشقة البيضاء وقيل الخمار .

٢ - اللهة والنهنة : النسيج الرقيق .

٣ - وشاشى : (Washashi) الثوب الكبير الوشى أى كثير الألوان .

وتقـول (Phylis) قـد يكون الحرير المنقـوط . ويقـول دوزى أن الكلمـة مأخوذة من وشاد الجلد المنقوط (Male) .

٤ - اللاذة واللاذ : ثيـاب من حـرير تنسج بالصين تسميهـا العـرب والعجم اللاذ .

٥ - الطرن : ضرب من الحرير ، ويقال الخز الطاروني ، ويقول دوزى طرن كلمة عربية قديمة لنوع من النبات يعرف باسم بساط الغول .

٦ - الاضريج : الحرير الأصفر ، أو الخز الأصفر .

٧ - الملحم : نسيـج خليط من القطـن والحرير وعـــرف بـالملحم لأن لحمته من الحرير .

٨ - صقلاتون : (Saglaton) تقول الاستاذة (Phylis) قد يكون ضربا من الحرير المنسوج بطريقة الديباج .

٩ - الرفوف : الثوب من الديباج .

١٠ - العتـابى : جاء فى الإدريسى ، بطيـخ مخطط بحمرة وصفـرة على شكل الثيـاب العتابـى والفقوص العتـابى ، ويقـول دوزى أن تاريخ هذه الكلمـة يرجع إلى عتبة أحـد أبناء معاوية ، الذى سمى باسمـه أحد أحيـاء مـدينة بغداد وعـرفت بالعتابيـة ، وقام فى هذا الحى مصـانع للنسيج أطلق على منتجاتها (العتابى).

١١ - الوشى المعلم : أى النسيج المخطط والمنقوط .

١٢ - المدمى : النسيج الاحمر وقيل الأصفر .

١٣ - أكـات (Ikat) نسيج من الحرير المركب وزخـارفـه محصـورة فى أشرطة ضيقة وقيل هو حرير مطبوع من صناعة مدينة الرى .

وإذا أضفنا إلى هذه الصعـوبة أن النسيج من الأشياء التى يسهل حملهـا

من مكان إلى آخـر واقبال المسلمين على اقتناء الفـاخر منه من أى بلد كـان مصدره من بلاد العالم الإسلامى .

والتقليد الخاص باهـداء الخلفاء والملوك والسلاطين الخلـع إلى الامراء وكبـار رجـال الدولة ، وإذا لوحظ ذلك تبين الاسبـاب التى جعلت من العسير أن نحكم على القطع التى نعثـر عليهـا فى حفائـر أقليم أو بلد معين أنها من انتـاج تلك البقعة ، بل لابد أن تدرس دراسـة فـاحصة من ناحيـة المواد الخام وطريقة الصناعـة ومواد الصباغـة ، ثم الزخارف حتى نأمن أن تكون النتائج قريبة من الحقيقة .

وإذا كانت الدراسة التـى قامت بها الأستاذة (Phylis Ackermamn) للمنســوجـات الفــارسيــة من العصر الســاسـانـى وحتى نهاية العصر السلجوقى فى القـرن الثالث عشر الميلادى - قامت على أسـاس الزخارف دون غيرها من النواحى الأخـرى ، فلعل لها بعض العـذر ، إذ أن مـا عثـر عليـه من منسـوجـات هذه الفترة قليل لا يمكن الاعتماد عليـه فى إعطائـه أحكام عـامـة . وقـد قسمت Phylos منسـوجـات تلك الفترة إلى خمسـة أقسام تلخصها فيما يلى :

القسم الأول : نسيج زخارفه عبارة عن نقط منثورة (dats) أو محصورة فى دوائر أو صلبان أو كرات ثلاث متماسة مرسومة بالأسلوب الساسانى .

القسم الثـانى : نسيج زخـارفـه محصــورة فى أشرطة متكررة ، وقـوام الزخرفة فرع نباتى متماوج (Undaulating Stem) .

القسم الثالث : نسيج زخـارفه ورقـة نبـاتية تملأ الفـراغ كله وتحيط بها فـروع نباتيـة وعسـاليج (Salls) رفيعـة متناثرة هنا وهناك . والأسلوب الزخـرفى متأثر إلى حـد مـا بالأسلوب الصينى وخـاصة فى معـالجة ورقـة الكنكر وأوراق العنب. وفى بعض الأحيان تحتـوى منسوجات هذا القسم

على زخارف هندسية منتظمة تشبه عش النحل Honey Comb وتشبه الزخارف الحصية في العصر السلجوقي في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي. ويندر أن نجد رسوما آدمية أو طيورا أو حيوانات .

القسم الرابع : تشبه زخارف هذا القسم الرسوم الخزفية المكونة من إطار هندسي مربع أو مسدس الشكل وبداخله معينات صغيرة وبكل معين نقطة.

القسم الخامس : تتكون زخارف هذا القسم من المنسوجات من زخارف هندسية غير منتظمة ومتداخلة في بعضها ، وهذه الأشكال الهندسية تضم بينها عادة رسوما آدمية .

وقد تدهور فن النسيج في إيران في أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر ، فقد كان لسقوط الدولة العباسية واستيلاء المغول على البلاد أثر سيىء على صناعة النسيج ، إذ قضى على كثير من مراكز النسيج، ففي منطقة خورستان فقدت مدينة سوس أهميتها إلى الابد وإن كانت مدينة شوشتر قد استعادت فيها بعد بعض نشاطها الاقتصادى ، أما مدينة جندشاهبور (Yundeshapur) فقد خربت ولم تقم لصناعة النسيج فيها قائمة بعد ذلك .

وأما إقليم خراسان فكان أحسن حالا ، فقد ظلت أنوال نيسابور مشهورة في القرن الرابع عشر ، وسلم لمدينة مرو برغم تخريبها ، كثير من صناع النسيج المتخصصين ، بلغ عددهم (٤٠٠) نجوا من الموت بأعجوبة.

وقد انتعشت مدينة هرات بعد أن وضع المغول مصانعها وأنوالها تحت رعايتهم وكذلك استطاعت مدينة سجدينا (Saghidana) ، التى خربها

وحرقها المغول مرتين ، استعادت مكانتهـا كمركز من مراكز صناعة الحرير وتسويقه .

جاء فى كتاب نزهة القلوب ، الجزء الجغرافى منه ، أن مدينة يزد ظلت فى العصر المغولى ، مدينة نظيفة لطيفة ، تنتج الحرير وصناعها أمناء وممتازون . وجاء فى كتاب « أرض الخلافـة » : هناك أقوال موثوق بها تقـول أن مراكز إنتاج الكتان مازالت تمارس نشاطها حتى العصر المغولى .

وفى وسط إيران اندثرت مـدينة الرى ولم تقم لها قـائمـة بعد أن خـربها المغول تخريبـا تاما ، كما أننا لم نسمع شيئـا من منتجات مدينـة اصفهان من المنســوجــات ، علما بأن العصر المغــولى يعتبر العصر الـذهبى للفنون فى أصفهان .

أمـا منطقة قـزوين فليس لدينا معلومـات واضحـة عنها ، وإن كـانت مـدينة تبريز قد أصبحت مـركزا تجاريا هامـا فى الدولة . فغصت أسواقهـا بالبضائع وازدحمت بالتجـار الوافدين من جميع أنحـاء العالم للبيع والشراء على السـواء. ومن المؤكد أن كثيرا من هذه البضـائع كـان من المنسوجـات الحريرية التى أقبل على شرائها تجار أوروبا .

كذلك اشتهرت مدينة قم بنوع من المنســوجات الحريرية عرف باسمها قماش (Qumush) ثم أصبح فى العربية مرادفا لكلمة نسيج .

وعلى الرغم مما فعله المغول من تخريب وتدمير للبـلاد ولمراكز الصناعة والحرف فى إيران فإنه مما لا شك فيـه أنهم أضافـوا إلى الفن الشىء الكثير ، وخاصـة إلى فن التصوير وفن النسيج من الناحيتين الزخرفيـة والتطبيقية . أما بالنسبة للزخـارف فإننا نرى ذلك واضحا فى صور المخطوطات ، ليس فقط فى ملابس الأشخاص بل فى الستور والفرش كذلك .

ومن الزخارف التى كثرت فى القـرن الرابع عشر تعدد الأشرطة ، التى كـانت تلعب الدور الرئيسى فى زخـارف منسوجـات الشرق الأوسط من مصر إلى الهند ، إلا أن الأشرطة المغولية تمتاز بضيقها أو مصاحبتها لخطوط مستقيمة أو متمـوجة أو مصـاحبتها لموضـوعات أخـرى متعددة ومتغيرة ويمكن أن نميز بين نوعين من الأشرطة الزخرفية فى العصر المغولى ، النوع الأول ، الأشرطة التى تزخرف نسيج الاكات (Ikat) ، والنوع الثانى يمتاز باحتوائه على زخارف هندسية بحته.

على أن استعمال نسيج الأكات (Ikat) لم يكن جديدا بـالنسبة لإيران فى العصر المغولى ، ولكن الجديد هو أن زخارف الأكات أصبحت تحصر عادة فى الأشرطة ضيقة فعرفت بها .

وقـد انتشر استعمال الأشرطة الضيقة فى إيكات التركستـانى أن لم يكن قـد نشأت بها ذلك أن مصـانع الإيكـات فى الهند وفى إيران كـانت تعـرف بالاسم التركستانى وهو (ألجا) ومعناها الأصلى التنوع . ومن الطبيعى أن يكون المغـول قـد أحضروا معهم مـا هـو شـائـه ومفضل فى التركستـان ، وعملوا على نشره وتعميمه فى إيران .

وهناك نوع ثالث مـن الزخـارف فى ذلك العصر وهو استعمال الأوراق النبـاتية القـريبة من الطبيعـة كموضـوع رئيسى بدلا من الأوراق الصغيرة المنثورة فى القطعـة بغير نظام ، والغصون الملتوية المصـاحبة لها ، وفى بعض الأحيان يصـاحب الأوراق النبـاتية الكبيرة زخارف حيـوانية أو نقـط وما شابه ذلك .

وقـد ظهر فى العصر المغـولى عنصر جديد فى زخـرفـة المنسوجـات هو السحاب الصينى (تشى Tchi) وهو مأخوذ بطبيعة الحال من الصين ، إذ عثر عليه فى زخارف منسوجات أسرة (Han) .

كذلك أخذت إيران عن الصين استعمال زهرة اللوتس فى زخرفة المنسوجات ، على استعمال زهرة اللوتس لم يكن حدثا جديدا فى زخرفة المنسوجات ، كما لم يكن منشؤها الصين ، فقد وجدت فى عصر الأسرات فى مصر وسوريا ، ومن الأخيرة انتقلت إلى الهند كرمز للبوذية ومنها انتقلت إلى الصين مع الديانة البوذية .

على أن زهرة اللوتس لم تظهر على النسيج فى الصين إلا فى عهد أسرة (Tang) ثم انتشر وتطورت فى عهد أسرة (Sung) حتى أضحت أهم العناصر الزخرفية فى فن النسيج وانتشرت إلى الغرب على أيدى المغول لمدة قرنين من الزمان ثم أصبحت فى القرن السادس عشر من العناصر الزخرفية الهامة فى السجاد .

وفى العصر التيمورى انتقل المركز السياسى والحضارى إلى شرق إيران، إلى سمرقند وهرات بصفة خاصة ، ولما كانت سمرقند وخراسان مركزين هامين لصناعة النسيج فى العصر المغولى ، فقد أصبحتا فى العصر التيمورى أهم مراكز صناعة النسيج على الأطلاق .

فقد ذكر لنا الرحالة الإيطالى (Vincezia C'Alexandria) الذى زار إيران فى القرن الخامس عشر ، أنها كانت تنتج أنواعا متعددة من المنسوجات الحريرية منها الدمقس والمخمل الذى يعتبر حدثا جديدا فى صناعة المنسوجات الإيرانية .

أما مصانع سمرقند الملكية فكانت تنتج نوعا من الحرير عرف باسم زيتونى (Zaytuni) ونوعا آخر عرف باسم كمكاس (Kimklas) ونسيج الكريب والتفتا وترسنالز (Tercnal).

ولم يحتكر شرق إيران الذى أصبح فى مركز الصدارة بالنسبة للفنون

عامة والنسيج خاصة ، صناعة المنسوجات الفاخرة ، فقد اشتهرت مدينة يزد بصناعة أفخر وأدق المنسوجات الحريرية ، فقد ذكر الرحالة (Gulari-nini) أن مدينة يزد كانت تصدر المنسوجات منها إلى أوروبا .

ومن أهم ما تنتجه يزد من المنسوجات الحريرية نوع رقيق وشفاف ، كان مركز تسويقه مدينة الموصل، ولذا عرف باسم الموسلين. كما اشتهرت يزد بإنتاج نسيج ذهبي ونوع آخر عرف في أوروبا باسم (Damoskine Cham ette) .

وفي وسط إيران كانت مدينة أصفهان ، ماتزال تحتفظ بنشاطها ومكانها في صناعة النسيج . وكذلك ظهرت بعض المراكز الأخرى مثل مدينة قاشان، التي أضحت في القرنين التاليين ثاني مركز في إنتاج المنسوجات الحريرية .

وفي الشمال الغربي ظهرت تبريز كمركز رئيسي لتصدير الحرير الخام والمنسوج . فقد كانت أسواقها عامرة بكل أنواع المنسوجات الحريرية . وكانت مدينة شماك Shamakhلتي اشتهرت بصناعة الأكلمة المنسوجة بطريق السوماك تنتج نوعا من الحرير عرف باسم تلمانة Talmana وأنواع أخرى رقيقة وكذا نسيج الاطلس ، أما مدينة ماردين فقد اشتهرت إلى جانب المنسوجات الحريرية بصناعة الخيام .

وتقول الأستاذة Phylis إننا بالإضافة إلى المنسوجات الحريرية التي كانت تصدرها مراكز النسيج الإيرانية عن طريق تبريز إلى أوروبا ، والتي ترسلها كجزية إلى إمبراطور الصين ، نجد السلطان محمد الأول قد أرسل شحنتين من المنسوجات الإيرانية إلى الناصر محمد بن قلاوون بمناسبة توليه العرش سنة ١٣١٤م (٧١٨هـ) .

أما عن زخارف المنسوجات فى القرن الخامس عشر ، فنلاحظ اختفاء الأشرطة التى كانت سائدة فى القرن الرابع عشر ، واستمرار التأثيرات الصينية التى بدأت فى العصر المغولى ، كاستعمال الزهور القريبة من الطبيعة مثل زهرة اللوتس وكذا استعمال السحاب الصينى (تشى) . ولكن على الرغم من استمرار العناصر الزخرفية التى كانت مستعملة فى نسيج العصر المغولى ، إلا أن الموضوعات اختلفت اختلافا تاما ، فقد أصبحت أكثر تطورا وانسجاما ورقة وجمالا .

واستمرت صناعة النسيج فى العصر الصفوى تشغل المرتبة الأولى ، بين الحرف والصناعات الأخرى ، فقد كان النسيج إلى جانب استعماله فى اللباس وفى الإهداء كخلع ، قد استعمل كذلك فى العصر الصفوى ككسوة للحوائط والجدران ، كما اتخذ كستور تفصل بين الحجرات ، وفى هذه الحال تقوم مقام الأبواب .

مراكز الصناعة

أما عن مراكز الصناعة فى العصر الصفوى فقد انتقلت من الشرق إلى الوسط فانتقلت أولا إلى تبريز ثم إلى قزوين ثم إلى أصفهان التى أصبحت المركز الأول للحضارة فى العصر الصفوى .

ويمكن تقسيم زخارف المنسوجات فى العصر الصفوى إلى قسمين رئيسيين:

القسم الأول : زخارفه عبارة عن وحدات زخرفية قريبة من الطبيعة .

القسم الثانى : منسوجات زخارفها عبارة عن موضوعات تصويرية مأخوذة من المخطوطات المصورة .

ومما يسترعى الانتباه فى منسوجات العصر الصفوى ، ظهور أسماء

رسامى النسيج وخاصة فى عصر الشاه عباس الأول والثانى ، ومما يدل على مبلغ ما وصل إليه هؤلاء الرساميون من الأهمية لمكانتهم الفنية فى ذلك العصر .

ومن هؤلاء المصورين وأشهرهم غياث الدين على النقشبند ، ومعنى كلمة (نقشبند) هو نساج الأقمشة ذات الزخارف الآدمية . نشأ فى مدينة يزد وبلغ من الشهرة والأهمية ، حتى أصبح من فنانى قصر الشاه عباس ، وكان جده الخطاط المشهور كمال الدين . وقد ذاع صيته كمصور للمنسوجات المزخرفة (نقشبند) خارج حدود بلده ، فإن السلطان أكبر إمبراطور الهند ، تقبل هدية دبلوماسية من الشاه عباس مكونة من (٣٠٠) قطعة من النسيج منها (٥٠) من صناعة غياث الدين .

كما أن ملوك الهند والترك كانوا يخطبون ود غياث الدين ، لكى يحصلوا على بعض إنتاجه . وقد ظهر إنتاج غياث الدين فى أواخر القرن السادس عشر، وربما أوائل القرن السابع عشر .

ومن المصورين الذين وجدنا إمضاءاتهم واسماءهم على النسيج: عبد الله، وإن كنا لا نعرف الكثير عن إنتاجه ، إلا أن الأستاذة (Phylis) ، بعد استعراضها لمعظم القطع التى تشتمل على اسمه ، رأت أن رسومه وأشكاله غير متقنة ، وموضوعاته مزدحمة ، ومختلطة ، وانتهت إلى أن أفكاره متأخره إذا قورنت بأفكار معاصريه .

كذلك عثرنا على مجموعة من أسماء المصورين على المنسوجات منهم حسين ، فقد وجد اسمه على قطعتين غير كاملتين ولذلك لم نستطع معرفة أسلوبه بوضوح ، ووجدنا اسم معز الدين وهو أحد أبناء غياث الدين الستة : أكمل ، أفضل ، رفيع ، معز ، أصغر ، أبو الفضل .

وهناك أسماء لم نجد لمسمياتها تراجم ، مثل شرافة الذى يتبع أسلوبا مماثلا لأسلوب غياث مما يحمل على الظن أنه كان أحد تلاميذه ، واسم صالحة الذى وجد على قطعة واحدة ، فلم نستطع أن نتبين أسلوبه بوضوح. كذلك عثرنا على اسم (بنت) وقد رجح بعض علماء الآثار أن هذا الاسم قد يكون (بنت غياث) .

ويسجل القرن الثامن عشر والتاسع عشر تأخرا فى صناعة المنسوجات الحريرية فى إيران ، نسبة إلى الحروب الخارجية التى قامت بين الدولة الصفوية والدولة العثمانية ، هذا بالإضافة إلى اختلال النظام الداخلى ، مما أدى إلى اضطراب اقتصادى تبعه تدهور فنى صناعى ، وخاصة فى صناعة النسيج .

وكانت مراكز الصناعة فى شرق إيران ، يزد وقاشان واصفهان وأبيانا ، مازالت تمارس صناعة المنسوجات الحريرية فى القرن الثامن عشر . فكان معظم إنتاج مدينة يزد فى هذا القرن ، من نسيج الاطلس Satin ، وهى عادة باللون الأخضر ويندر أن يكون باللون الأحمر .

أما زخارفه فكانت عبارة عن عناصر نباتية متماثلة ومحورة من الطبيعة . وقد إحتذب كشمير من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر حذو يزد فى أسلوبها الزخرفى ، فكانت تنتج أنواعا من حرير الأطلس يصل فى مستواه الفنى والصناعى مستوى (شال) يزد .

واستمرت قاشان تمارس صناعة (العمامة) المنسوجة بطريقة النسيج المركب المبطن من اللحمة والنسيج ذى الوجهين double faced . كما

امتـاز إنتاجهـا باحتـوائه على أسماء النسـاجين مثل (عمل محمـد حسين ، صادق) ، كما احتوى على كتابات قـرآنية بالخط الثلث الجميل . واشتهرت أصفهان بصناعـة الديباج ذى الخيوط المعدنيـة وكذا النسيج المركب ونوع ممتـاز من التفتاه كتب على قطعـة منها حسـن غزى نوع جيـدا . أما مـدينة أبيانا، فإن معظم إنتـاجها عبارة عن تفتاه من الديبـاج والأطلس ، زخارفه عبارة عن مجموعات من الزهور .

نســيج الـزردخــان

النسيج المركب اسم طريقـة تطبيقية شاملة ينضـوى تحتها طرق فـرعية كثيرة، بل يمكن القول بأن المنســوجات المصنوعـة على نول السحب الجيد draw - loom منســوجــات مـركبـة . أمـا تلـك التى صنعت على النول الرأسـى أو الأفقى البسيط، مثـل النسيج العــادى Plain Weaving أو نسيج القبــاطىTapestry أو نسيج اللحمـــة الزائـــدةextra weft فمنسوجات بسيطة .

لذلك رأيت أن أتناول بالبحث والدراسـة ، أنواع المنسوجـات المركبة كـلا منهـا على حـدة ، من الناحيتين التـاريخيـة والتطبيقيـة حتى يتسنى لنا معرفة القيمة الفنية والمادية منها ومن ثم نستطيع أن نؤرخ غير المؤرخ منها.

ويعتبر نسيج الزردخــان أبسط أنواع المنســوجـات المركبــة من حيث الناحية التطبيقيـة ، والزردخان اسم تطلقـه مصر الآن على نوع خاص من المنسـوجـات المركبـة المزركشـة . والزردخـان كلمـة فـارسيـة معناها دار السلاح.

ولعل السبب فى اتخاذه اسما لهذه المنســوجـــات يرجع فيما أرى إلى أن

الدروع المتخذة من الزرد المانع ، وغيرها من الأسلحة ، كانت تغطى بطبقة من نسيج سميك مزركش من الحرير الأصفر والأحمر وغير ذلك .

وقد تكلمت الأستاذة Phylis عن هذا النسيج ، وطريقة نسجه بشيء من التفصيل كما عنى الأستاذ لام Lamm بهذا النسيج أيضا فى كتابه «القطن فى منسوجات الشرق الأدنى فى العصور الوسطى» وقد أطلق عليه اسم بولميتا (Poly mitto) .

ولفظ (بولميتا) اصطلاح استعمله الإغريق والرومان من قبل فذكروا Polymitte Trimitta hexmita ومعناها ثلاثة وستة متعدد الخيوط . ويرى الأستاذ لام Lamm أن لفظ بوليميتا يقصد به من الناحية التطبيقية تعدد الدرءات التى تقسم خيوط السدى إلى مجموعات فى نول السحب .

ولكن تعدد الدرءات وتعدد خيوط اللحمة لا يختص به نسيج (البوليميتا) وحده ، بل أن هناك طرقا تطبيقية أخرى ، يحتاج نسجها إلى تعدد الدرءات وتعدد خيوط اللحمة ، مثل نسيج اللحمة الزائدة ونسيج الديباج والنسيج المبطن من اللحمة .

أما الأستاذة Phylis فقد فسرت لفظ بوليميتا ، تفسيرا أرى أنه الأقرب إلى الصواب ، وأنه ينطبق تماما على نسيج الزردخان ، إذ تقول : «أن المقصود من تعدد الخيوط هو خيوط السدى ، إذ نجد فى هذه الطريقة سداتين أو ثلاثا أو ستا أو أكثر ، وذلك تبعا لتعدد الألوان المستعملة فى خيوط اللحمة، وهذا هو ما يعنيه Polymitte Trimitta hexmita .

ولا تزال دراسة القطع المصنوعة بهذه الطريقة التطبيقية ، سواء من الناحية التاريخية أو الجغرافية موضع خلاف بين العلماء . وهى فى الواقع

تعد من أشق الدراسات وأصعبها ، ليس فقط من ناحية تاريخ فن النسيج، بل أيضـا من ناحية تاريـخ الفن على العموم ، وذلك لأننا لم نعثـر على قطع نسجت بهذه الطريقة وتحمل تاريخا مـن العهد البارثى ، أو السـاسانى ، أو الإسلامى فى العراق أو إيران .

طريقة النسج

يمتاز نسيج الـزردخان Polimitta بظهور ألوان اللحمـــة على وجهى النسيج، واختفـاء خيوط السدى به اختفـاء تاما . ويستخـدم فى تشغيله أو صنعـه، لحمتان أو أكثـر بألوان متبـاينة مع اعـداد سداتين تختفى إحـداهما اختفاء تاما بين لحمات سطحى المنسوج . والغرض منهما تكوين الزخرفة ، إذ هى تساعد على تبادل وضع وظهور اللحمات بسطحى المنسوج ، بحيث تظهـر اللحمات فى كلا السطحين بحسب تفـاصيل الزخـرفـة الموضوعيـة وأرضيتها ، كما تسـاعد تلك السداة على زيادة تخانة المنســوج وحشوه دون أن تتقاطع مع اللحمات ، ولذا سميت بسداة الحشو .

أمـا الســداة الثـانيـة فـالغـــرض منهـا التحبيس على اللحمات الظاهرة بسطحى المنســوج ، إذ لو تركت اللحمات بوضعهـا المذكور آنفـا فإنها تظل شائفة ويراعى فى سدى التحبيس أن تكون رفيعة ومن خيوط متينة .

فإذا رمـزنا إلى خيـوط الحشـو بالدوائـر الكبيرة ذات اللون البنى المبينة بالقطاع الرأسى ، ثم بالخط الأحمر للحمـة التى تمثل ظهور الزخرفـة بوجه النسيج ، وبالخط الأزرق للحمة الثـانية التى تمثل ظهـر النسيج ، فإننا نجد أن خيـوط ســدى الحشو ، صـارت بحكم وضعهـا المبين فى الرسم بمثـابة عازل أو بمثابة حشو بين اللحمات الحمراء والزرقاء .

لهذا وجب أن يراعى فى سمكهـا أن تكون حسب الحاجة . أمـا الدوائر السوداء الصغيرة فتمثـل خيوط سدى التحبيس ، ومهمتهـا إيجاد التماسك المطلوب بين اللحمات فى كل من سطحى المنسوج .

ويلاحظ فى معظم القطع الأثرية التـى عثر عليهـا حتى الآن ، أن نسبـة عدد خيوط سدى الحشو إلى عدد خيوط سدى التحبيس ، هى كنسبة ١:١ أى أن كل خيط من خيوط سدى الحشو يليه خيط من سدى التحبيس .

ولما كانت خيوط سدى الحشو بجميع القطع الأثرية غير ظاهرة إطلاقا على سطحى المنسـوج ، فمن الطبيعى أن تكون حـركـاتها فى أثناء النسج ، مخالفة لحركات خيوط سدى التحبيس الظاهرة فوق اللحمات ، وعلى ذلك يمكننا أن نستنتج أنه قـد استخـدم عـدد من الدرءات بعدد الاختـلافـات الموجودة بالتكرار الزخـرفى ، إذ كل تغير فى موضـوع الألوان فى الصفوف الرأسية من الزخرفة ، يترتب على زيادة فى عدد الدرءات اللازمة للتشغيل.

وإذا تأملنا وجدنا أن عدد الأوضاع المتغيرة أربعة أوضاع أو اختلافات تحتاج إلى أربعـة درءات . أما سـداة التحبيس فيخصص لها درأتان إذا كان التحبيس على اللحمات ينسـج بنسيج السـن الممتـــد ، أو ثـلاث أو أربع درءات إذا كان التحبيس على اللحمات ينسج بنسيج المبرد .

مما تقـدم يتبين أن منسـوجـات الزردخـــان ، تختلف اختـلافـا بينا عن المنسوجات المركبة الأخرى ، مثل الديباج والمبطن من اللحمة والدمقس ، بأن اللحمات هى التى تكون الزخرفة وأرضيـة المنسوج فى كلا السطحين ، بحيث تتبـادل الألوان المسـاحـات الزخـرفيـة فى وجهى القماش ، وبذلك يمكن استعمالها من الوجهين .

أما فى حالة استعمال أكثر من لونين فإنها تستعمل من وجه واحد وذلك لاختـلاط ألوان اللحمات بعضها ببعض . كـذلك نلاحظ أنه إذا تعـددت

ألوان اللحمـة تعددت خيـوط سدى التحبيس تبعـا لذلك ، كذلك يمتـاز نسيج الزردخان بكثرة عـدد الدرءات المستعملة فى نسجه التى تبلغ أحيانا (١٨٠) درأة ، وهو عـــدد كبير ، لهذا يتعـذر نسج القطع ذات الـزخـارف المتعـــددة الأشكال والألوان ، على نول السحب البسيط ، بـل لابد لها من نول سحب مركب .

نسيج الديباج والدمقس

الديباج هو النسيج المعـروف بالإنجليزية Brocade وبالفرنسية Bro-cate وإذا بحثنا فى المعاجم اللغوية وجدنا أن الديباج بالكسر والفتح من الدبج ، وهو النقش والتزين ومنه دبج المطر الأرض يدبجها دبجا .

وقيل الديبـاج هو النمط ، وقيل هو الرفـوف أى الثـوب الرقيق حسن الصنعـة. وجـاء فى مـوضـوع آخـر أن الديبـاج ضرب من الثيـاب الخضر تبسط.

وجاء فى وصف الحرير ، الاستبرق ، ماخشن من الديباج ، وما رق من الحرير فهو ديباج ، والسندس من ضرب رقيق من الديباج .

وجـاء فى دائرة المعـارف : الديبـاج نسيج من الحرير مختلف الاجناس ، استعمل كثيرا فى العصور الوسطى فى الشرق ، لبـاسا للرجـال : « وكانت تصنع منه بخاصـة أكسية التشريف واشتهرت فى بلاد الفـاطميين بالقاهرة دار للديباج وكانت تجهزه ».

وفى المعاجم الفارسية ، الديباج معرب (ديبا) وهو الثوب الذى سداته ولحمتـه من الحرير الخالص . وقيل ديبـا فارسيـة تتكون من كلمتين (ديو) أى الجن ومن (باف) أى نسيج . وعلى ذلك يكون معنى ديباج ، نسيج من

الحرير الخالص دقيق الصنعــة ولا يستطيع نسجــه إلا الجن ، كتــابة عن امتيازه .

وهكذا نرى أن معجما ، لم يعط وصفـا أو تحديدا يمكن به تمييز الديبـاج من غيره من المنسوجات الحريرية . بل إن الأوصـاف قد تضاربت إلى الحد الذى أصبح معــه ، مـن المستحيل معــرفــة الديبــاج من غيره مـن باقى المنسوجات.

وتتبع نشأة هذا النوع من النسيج يعتبر من الأمـور الشاقـة ، ذلك أننا لم نعثـر حتى الآن على قطعـة مؤرخـة ترجع إلى مـا قبل العصر الإسـلامى . وهذا بالإضـافة إلى أن المراجع القـديمـة ، لم تعن بإعطاء وصف فنى دقيق سواء من الناحية الزخرفية أو التطبيقية .

وقد كثر عدد المنسوجـات والملابس التى أخذها العرب عند استيلائهم على الدولة الساسانية . وجاء فى وصفهـا أن بعضها كان يحتوى على خيوط من الذهب والفضة .

ولما كـان من مميزات الديبـاج احتواؤه على خيـوط معدنيـة ، فليس من المستبعد أن تكون إيران قد عرفت نسيج الديباج على أقل تقدير منذ العصر الساسانى ، أى منذ سنة ٢٢٦م.

ويعتبر الديبـاج من الناحيـة التطبيقيـة من مشتقـات نسيج الدمشقى ، ومن الناحية الزخرفية ، من المنسوجات المزركشة والموشاة بخيوط الذهب والفضة. ويستعمل فى نسيج الديباج سداة واحدة وأكثر من لون واحد من اللحمة للزخرفة ، وغالبا ما يكون ضمنها خيوط معدنية كالذهب والفضة والنحاس الذهـب ، وجميعها تظهر فقط فى أجـزاء الزخرفـة ، ثم تختفى فى ظهر المنســوج . أما الأرضية فتتكون غـالبا من خيوط السـدى ، وكثيرا ما تكون بنسيج الأطلس .

ولذلك فإن هذه المنسوجات تستعمل من وجه واحد نظرا لأختلاط اللحمة بعضها مع بعض فى الوجه الآخر منها .

أما نسيج الدمشقى ، الذى اشتهرت بنسجه مدينة دمشق فنسب إليها، فهو من المنسوجات الزخرفية ، التى يخصص لها سداة واحدة ولحمة واحدة كلاهما من لون واحد أو لونين مختلفين بحسب درجة الوضوح اللازمة للزخرفة ، أو بحسب الفكرة الأصلية الموضوعية .

وتحدث الزخرفة بهذا النوع من المنسوجات عن طريق استعمال أطلس من السداة أو بعبارة أخرى أظهار أكبر عدد من خيوط السداة فى أجزاء الأرضية لاخفاء خيوط اللحمة تحتها ، ثم أطلس من اللحمة فى أجزاء الزخرفة لتختفى خيوط السداة تحت ذلك ، بإظهار أكبر قدر من اللحمة فى أجزاء الزخرفة وبالعكس فى الوجه الآخر من المنسوج .

ومن أهم مميزات النسيج الدمشقى أن حدود الزخرفة الناتجة على سطحى المنسوج واضحة التدرج وذلك نظرا لتحريك الخيوط على هيئة مجموعات مع استعمال أسلوب تطبيقى خاص ليس هنا مجال التحدث عنه.

أما عن النسيج الأطلسى ، فإنه يمكن الحصول على منسوجات ذات سطح لامع ، باستعمال ترتيب خاص فى تحريك الخيوط ، مثل الطريقة المستعملة فى صناعة المنسوجات المبردية والسن الممتد ، وذلك بتوزيع علامات الأنسجة المبردية ذات الدرأة الواحدة وجعلها متفرقة عن بعضها. ويترتب على ذلك أن خيوط السدى تتحرك حسب الأبعاد الموضوعة ، ويسمى النسيج الناتج فى هذه الحالة بالأطلس (Atlas) أو (Stain).

وقد تمتد الأنسجة الأطلسية فى اتجاه السدى أو فى اتجاه اللحمة أو فى كلا الاتجاهين ، كما اتبع فى امتداد الأنسجة السادة والمبردية . ويستعمل امتداد الأنسجة الأطلسية كقاعدة أساسية للحصول على أنواع عدة من المنسوجات مشتقة من النسيج الأطلسى . وتنحصر القاعدة المتبعة فى امتداد الأنسجة فى ثلاثة أمور هى :

أولا : مضاعفة عدد خيوط السدى إذا كان الامتداد من جهة اللحمة (أفقيا).

ثانيا : مضاعفة عدد خيوط اللحمات إذا كان الامتداد من جهة السدى (رأسيا) .

ثالثا : مضاعفة عدد خيوط السدى واللحمة إذا كان الامتداد من جهة السدى واللحمة .

منســـوجات القطيفــة

تعتبر منسوجـات القطيفة الوبرية التى تختلف بوجه عـام عن الأنسجة العادية من حيث مظهـرها بوجود بروز وبْرى الشكل على سطحهـا نتيجة إضافة خيوط خاصة من خيوط السدى أو اللحمة تظهر بارتفاع معين على سطح أو سطحى المنسوج الوبرى على حسب الغرض من الاستعمال .

ويعـرف هذا البروز باسم الوبرة ، التى قد تكون مستـديرة الشكل على هيئة حلقـات كما فى الأقمشـة المستعملة فى التجفيف (الفـوط والبشـاكير والبرانس المستعملة للاستحمام) أو مقطوعـة الاطراف كأنسجـة القطيفـة المستعملة فى الفرش وبعض ملابس السيدات .

أما مسألة تأريخ قطع المنسـوجات الوبرية فشاقـة عسيرة إلى حد كبير ، فقد وجدت المنسوجـات الوبرْية فى مصر منذ العصر الفرعونى من الأسرة الحادية عشرة ، واستمـرت خـــلال عصـور مصر التـاريخيـة حتى العصر القبطى.

كذلك استمر الأسلوب التطبيقى الـذى استعمل منذ العصر الفرعونى كما هو حتى العصر القبطى . ولكن لحسن الحظ إننا كثيرا ما نجد مع الوبرة

زخارف أخرى منسوجة بأساليب نسجية مختلفة وزخارف متعددة مما يساعدنا على تأريخ القطع على وجه التقريب .

وتكاد تختفى المنسوجات الوبرية فى أوائل العصر الإسلامى ، إذا لم نعثر على قطع ذات قيمة فنية ترجع إلى تلك الفترة وإن كان اسم منسوجات القطيفة أو الوبرية قد تردد كثيرا فى مراجع العصور الوسطى ، إلا أنه عندما كثرت صناعة المنسوجات الحريرية لوفرة المادة الخام ورخص ثمنها بدأنا نجد منسوجات القطيفة وخاصة فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) فى إيران وتركيا .

وقد كانت زخارف المنسوجات الوبرية فى العصور الوسطى تكاد تكون مقصورة على الزخارف الهندسية البحتة ، وذلك لأن الطريقة التطبيقية ، الا وهى ظهور وبرة بارزة على سطح النسيج ، لها دخل كبير فى الزخرفة ، وهناك بعض القطع عليها رسوم آدمية وحيوانية رسمت بطريقة هندسية .

أما منسوجات القطيفة فى القرن العاشر الهجرى ، فتحتوى على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير وذلك لأن الوبرة أصبحت قصيرة فلم تطغ على الرسم .

ومما لا شك فيه أنه مامن تركيب نسجى أو أسلوب آخر لتقاطع خيوط السداة مع خيوط اللحمة يحدث من تلقاء ذاته مجموعة من حلقات أو عراوى من اللحمة أو من السداة ، كما اصطلح على تسميتها Weft and Warp Loops مجاورة بعضها البعض وظاهرة على سطح المنسوج .

ولكن يستعان على ذلك ، أما باستعمال سداة خلاف السداة الأصلية أو لحمة خاصة لهذا الغرض ، إلى جانب استخدام أسلوب نسجى آخر لإظهار خيوط السداة الثانية أو خيوط اللحمة الخاص بين خيوط السداة

الأصليـــة ، على هيئة عـراوى متجـــاورة على سطح المنسـوج بالارتفـــاع والكثـافـة المطلوبة ، ومن ثم أيضـا بالـوضع الزخـرفى المطلوب للأقمشـة المزخرفة منها .

أما العراوى التى تغطى سطح القطع الأثرية القديمة التى اصطلح على تسميتهـا باسم الوبر Terry Piles فهى من اللحمـــة ، ونرى إنها جـاءت نتيجـة سحب أجـزاء متجـاورة من خيط اللحـاى خاص بها بعـد امـراره داخل النفس وإبرازها على سطح المنسوج من بين خيـوط السداة على هيئة حلقات متجاورة بترتيب ونظام ثابت .

وأهم مـا يلفت النظر فى العـــراوى المذكـورة ، إنها متجـاورة بجـانب بعضهـا البعض على هيئة صفـوف فى عـــرض المنسـوج ، ويفصل بين كل صف وآخر بضع لحمات تشتغل مع خيـوط السداة بنسيج السادة (١/ ١) ، كما أن اللحمة المستخـدمة لهذا الغـرض مكونة من خيطين غير مبرومين أو أكثـر ، والغرض مـن ذلك هو زيادة كثـافة الوبرة وتغطيـة أرضيـة النسيج الأصلى .

وإرتفاع الحلقات المذكـورة لتكوين السطح الوبرى وتساوى أطوالها لا يمكن أن يحدث دون أن يستعان على ذلك بوسيلة مـا ، وهى فى رأينا عبارة عن إدخال قضيب رفيـع من الخشب أو السلك ، قطاعة العـرضى مستدير أو بيضى الشكل ، داخل الحلقـات الناتجة عن سحب خيـط اللحمـة على الحلقـات المذكورة ، وتسـاوى أطوالها ، ويعرف هذا القضيب عند جماعـة النساجين باسم (السلال) .

ونرى أن عمليـــة سحب خيط اللحمـة الخاص بـالعـراوى (Piles) فى المنسوجـات الأثرية القديمة ، كـانت تحدث أما بواسطة أصـابع اليدين أن كـانت السـداة غير مـزدحمة العـدد بالخيــوط . أو بواسطة (مشكال) من

النحاس أو الحديد أن كانت السداة مزدحمة العدد ، والطريقة الأخيرة أكثر إحتمالا ، إذ بواسطة (المشكال) يتسنى للعمال سحب خيط اللحمة من بين خيوط السـداة بيسر تام وبانتظام وبالأبعاد المطلوبة مبتدئـا من جهة اليمين ثم يمـرر السلال داخل الحلقـة الناتجة وهكذا فى كل مـرة إلى أن ينتهى من إبراز جميع حلقات الصف الواحد .

أمـا القطيفة ذات الوبرة من السـدى فيعـد لها سداتان أو أكثـر ، الأولى منهما وهى سداة الأرضية وتمثل التركيب الأسـاسى للمنسوج ، أما السداة الثانيـة فهى سداة الوبرة أقل من الشد الموجود على سـداة الأرضية ليسهل تكوين عرى الوبرة المطلوبة .

والوبرة القطيفـة الخاصـة بمـلابس أو أقمشـة المفروشـات والستـور ، وتكون غالبـا على سطح واحد « مقطوعـة » أو تجمع بين « المقطوعة وغير المقطوعـة» فى أجـزاء مختلفـة من المنســوج على حسب الفكرة الأسـاسيـة الموضوعة .

وبعد الانتهـاء من عملية النسيج تؤخذ الأقمشـة لقطع العـ اوى الناتجة عن خيوط اللحمة أو الناتجة عن خيوط السدى بأسلحة من الصلب مركبة بآلة مخصصة لهذه العملية .

وبعـد الانتهاء من عمليـة التقطيع تمر الأقمشة حـول فراجين (فـرش) اسطوانيـة وحلزونيـة الشكل لتفكيك برمـات خيـوط اللحمـة المقطوعـة ونقشها جيدا ثم تؤخذ بعد ذلك لأجراء العمليات التجهيزية الأخرى .

وقد يجتمع فى منسوجـات القطيفة وخاصة مـلابس السيدات والستور المزخرفـة الموشاة بالخيـوط المعدنيـة ، عدة تراكيب كالمبطـن من اللحمة أو الديبـاج أو المبرد أو الأطلس وغير ذلك من التراكيب النسجية للحصـول على تأثيرات زخرفية خاصة .

ومما لا شك فيــه أن إبداع مـا إنتجتـه إيـران فى العصر الصفـوى . هى القطيفـة ذات الزخـارف النبـاتية القـريبـة من الطبيعـة ، والألوان القـوية المتعددة .

وقد اشتهـرت مدينة قـاشان بإنتاج القطيفـة فى القرن العـاشر الهجرى وبداية القرن الحادى عشر ، وخـاصة فى عهـد الشاه عبـاس الأول والثانى اللذين شمـلا برعايتهما إنتـاج القطيفة الثمينة وإنشـاء المصانع لنسجهـا فى شتى البلاد الإيرانية وخاصة أصفهان .

المنســوجات المطــرزة

التطريز هو زخـرفـة القماش بعـد أن يتـم نسجـه بواسطة إبرة الخيـاطة بخيـوط ملونة غــالبـا ، ومن مـادة أغلى من مــادة النسيج . وتكاد تكون معلومـاتنا ضئيلة للغـاية عـن فن التطريز فى إيران فى العصـور القـديمـة ، وخــاصــة فيما يتصل بمعــرفــة أنواع غــرز التطريز وألوانها والمود الخام المستعملة فيها . كما أننا لا نعرف شيئا يذكر عن مراكز الصناعة أو النقوش أو الرسوم المعدة للتطريز .

ولعل السبـب فى ذلك يرجـع إلى أننا لم نعثــر على قطع مطـرزة يمكن إرجاعها إلى ما قبل القـرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) وإن كـان (مـاركـوبولو) الرحـالة الإيطالى ، يقـول إنـه رأى عند زيارته لمدينة كرمان، نساء يطرزن منسوجات حـريرية ، رسمت عليها زخارف حيوانية وآدمية وطيـور وأشجار وزهور بألوان متعددة . وإن التطريز كـان غاية فى الدقة والاتقان .

أما بالنسبة للعصر الساسانى ، فبرغم إننا لم نعثر على قطع مطرزة ترجع إلى ذلك العهـد ، فإن الأستـاذ هرتزفلد (Herzfeld) يؤكـد أن الزخــــارف المحفورة على مـلابس الملوك المنحوتة فى أماكنهم المقـدسة مثل نقش رستم

ونقش (Ta - i - Bastan) ونقش شاهبور وطاق بستان (Nast Rastum) اصطخر فارس . (Hama) وكذلك النقوش المحفورة أو المحزوزة على الأواني المعدنية كانت مطرزة .

ولكنني أؤيد ما ذهب إليه متحف فكتوريا وألبرت من أنه لا يمكن الإعتماد على هذه الزخارف المحفورة كدليل مؤكد على أنها مطرزة ، علما بأنها محفورة حفرا بارزا يبدو واضحا على أرضية الثوب ، كما هو الحال فى رداء كسرى الثانى فى طاق بستان . وذلك لأن مثل هذه الزخارف المكونة من دوائر وجامات والتى تحصر بينها حيوانات متقابلة أو متدابرة تتوسطها شجرة الحياة (Homa) وغيرها من العناصر الزخرفية ، مثل الأجنحة (Winged motives) والعصابة الطائرة (Pativ) يمكن أن تجدها منسوجة كذلك على الأنوال .

ولكن ليس هناك شك فى أن صناعة التطريز وجدت فى العصر الساسانى جنبا إلى جنب مع صناعة المنسوجات . ومن المحتمل أن تكون سجادة كسرى الثانى التى غنمها العرب فى واقعة القادسية والتى أسهبت المراجع العربية فى وصفها ، إن تكون مطرزة .

أما فى القرن الخامس عشر ، فقد سار فن التطريز جنبا إلى جنب مع تطور فن النسيج ، الذى تأثر إلى حد ما بالأساليب الصينية ، وكان السبب المباشر لهذا التأثير الواضح هو استعمال الزى الصينى ، الذى يفضل استعمال الأقمشة الخالية من الزخرفة ذات اللون الواحد والتى تنتهى بالتطريز .

ولما أصبح الزى الصينى هو الزى السائد فى إيران بدأ التطريز يظهر فى ملابسهم يحيط بفتحة الرقبة التى كانت غالبا مربعة من الأمام والخلف كما

هو الحال فى الزى الصينى وكان التطريز بالنسبة للزى الصينى يمثل شارات ومراكز معينة ، أما بالنسبة لإيران فقد كان التطريز مجرد زخرفة للملابس .

وكانت عناصر الزخرفة المطرزة تتكون من الحيوانات والطيور مرسومة بالأسلوب الصينى ، أما رسوم الأزهار والنباتات فقريبة من الطبيعة إلى حد كبير ، وكانت غرز التطريز السائدة فى ذلك الوقت عبارة عن غرزة السلسلة غرز الحشو Cauching والخيوط المستعملة فى التطريز هى الخيوط الحريرية المتعددة الألوان وكذا الخيوط المعدنية .

وفى القرن السادس عشر والسابع عشر ، كان معظم المنسوجات المطرزة فى إيران ، عبارة عن أغطية للأسرة والأرائك والمناضد والموائد وما شابه ذلك. بينما نجد القطع المطرزة فى القرن الثامن عشر عبارة عن سجاجيد للصلاة وسراويل للنساء المعروفة باسم نقش Nakche .

وتمتاز القطع المطرزة فى القرن السادس عشر ، بأنها تكون عادة من القماش القطنى ، أو الكتان الرخو ، أما غرز التطريز ، التى كانت غالبا من الحرير الملون ، فتتكون من غرزة الصليب (Cross stitch) وغرزة الرفى (draning stitch) وغرز الخيم (tent stitch) فتملأ الأرضية كلها .

وكانت الزخارف المستعملة فى تطريز ذلك الوقت تشبه إلى حد ما زخارف السجاد المعاصر . وهنا يجب إن نذكر أن صناعة السجاد كان يقوم بها الرجال بينما تقوم النساء بعملية التطريز ، ومن ثم فإن عملية اقتباس الزخرفة من الواحدة إلى الأخرى شيء طبيعى ومنطقى ، وخاصة أنه كثيرا ما يكون أفراد الأسرة الواحدة يقومون بكلتا الصناعتين معا .

وقد كان لهذا التشابه بين زخارف السجاد وزخارف المنسوجات المطرزة أثر كبير فى تأريخ التطريز وفى معرفة المراكز الصناعية التى انتجته ،

ومن ثم أمكن تقسيمه إلى مجموعـات متشابهة . وعلى ذلك فقد قسم بعض علماء فن النسيج المنسوجات المطرزة إلى أقسـام متاشبهة وذلك إعتمادا على عناصرها الزخرفية وموضوعاتها التصورية فيما يلى بيانها :

زخـارف التنين : إن أقـدم القطع التى ترجع إلى القـرن السـادس عشر والســابع عشر والتى استعمل فى تطريزهـا غـرزة الصليب وغــرزة الرفى (dran) وكانت زخـارفها تشبه إلى حد كبير زخـــارف السجاد المصنوع فى شرق القوقاز ، والتى يطلق عليها اسم التنين .

وتمتـاز زخارف هذا النوع من المنســوجات المطرزة بأن رسـومها كلهـا تحتـوى على زوايا وعلى مـا يشبـه « الخطاف » الذى يرمـز إلى أرجل التنين المتعددة بأسلوب تعبيرى بسيط .

واستعمال غــرزة الصليب وكـذا غــرزة الرفى dran بالأسلوب الذى استعمل فى زخـارف التنين . لم يقتصر على الزخـارف المحـــورة والرمـزية فحسب كما هو الحال فى القطع المعروفة بـاسم (التنين) بل وجد كذلك فى الزخارف الحيوانية والآدمية المرسومة بأسلوب مدرسة التصوير الصفوية .

وقد نسب بعض القطع المطرزة ذات زخارف (التنين) إلى خارج إيران على إعتبار أنها صنعت فى شمال غرب إيران فى منطقـة القوقاز وشرق آسيا الصغرى ، ولكن يجب إلا يغيب عنا أن تلك المنطقة كانت خاضعة للدولة الصفوية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ومن ثم فقد تأثر بأسلوبها التطريزى مناطق كثيرة فى إيران وخاصة القريبة منها .

زخارف الطيور : هناك مجموعـة كبيرة من المنسوجـات المطرزة تحتوى على زخارف تشبه إلى حد كبير زخـارف السجاد المكون من خيوط تجريدية والذى عـرف باسم (سجاد الطيـور) ولما كان هذا النوع من السجـاد من

صناعة آسيا الصغرى فى القرن السابع عشر الميلادى فمن المرجح أن نكون القطع المطرزة بهذا الأسلوب الزخـرفى من صناعة شمال غـرب إيران ، أى المناطق المجاورة لصناعة (سجاد الطيور) ..

زخارف الأرابيسك والصيد : أمـا مجموعـة المنسوجـات المطرزة ذات الزخارف المحـورة بالأسلوب المعروف بالأرابيسك والذى يشبـه السجاد المعـروف باسم (الأرابيسك) فإن رسـومهـا المطرزة أخـرجت بأسلوب تجريدى تخطيطى ذى زوايا يتنـاسب مع غـرز التطـريز السـائـدة فى ذلك الوقت وهى غرزة الصليب وغرزة الرفى dran

وكثيرا ما يصاحب زخارف الأرابيسك المطرزة ، رسوم آدمية وحيوانية فى مناظر صيد ، لذلك فليس من المستبعـد أن تكون هذه القطع المطرزة قد صنعت فى مـدينة أردبيل التى تقع على الحدود بين إيرلن والقوقـاز ، والتى صنعت بها السجادة المؤرخة ذات الرسوم التى تمثل مناظر الصيد .

وأما القطع التى تحتـوى على زخارف مطرزة بأسلوب الأرابيسك فمن المرجح أن تكون من صناعـة مدينة قاشـان ، إذ أنها تشبه زخـارف السجاد القـاشانى ، كما أن قـاشان كـانت فى وقت ما فى العصر الصفـوى عاصمـة للبلاد .

الزخارف البولندية : وهناك مجموعة من القطع المطرزة بخيوط حريرية متعددة الألوان ، وقـوام زخارفها عناصر نباتيـة على أرضية بيضاء أو ذات لون فاتح ، ومعظم هذه القطع عبارة عن سجاجيـد للصلاة أو أغطية ، أما المربعة منها فتستعمل (كبقجة) .

والغرزة المستعملة فى هذا الأسلوب الزخرفى غـالبا هى غرزة السلسلة وغــرزة الفــرع أمـا ألـوان الخيـوط الحريـرية فهى عـادة اللون الأخضر والقرمزى .

وتشبه زخـارف هذه المجموعـة وكذا ألوانها ، زخـارف ولون السجاد المعـروف باسم السجاد البـولندى (Polish carpets) . الذى كـان يعتقد خطأ أنه من صناعة بولندية ولكنه ثبت أخيرا أنه من صناعة إيران .

وقـد نشأ هذا الإعتقـاد الخاطىء مـن أن معظم هذا النوع من السجـاد كان يصدر إلى أوروبا وبولندة بصفة خـاصة ، لأن الألوان الفاتحة لا توافق الذوق الإيرانى خاصة والإسلامى عامة .

ولم نستطع حتى الآن تحديد مـركز معين لصناعة (سجـاد بولندة) وإن كان من المحتمـل أن تكون مدينة كرمـان أو قاشـان مركـزا لصناعته ، وفى هذه الحالة فمن المرجح أن تكون القطع المطرزة بأسلوب زخـارف السجاد (البـولنـدى) من صناعـة مناطـق الصناعـة والتجـارة فى جنوب إيران ، وخـاصة أصفهـان ويزد أو شيراز وقاشـان وذلك لقربها من طريق بغـداد التجارى ثم الخليج العربى .

هذا وقد وجدت زخارف تشبه إلى حد كبير زخارف السجاد البولندية، وكذا القطع المطـرزة بهذا الأسلوب مرسومـة بالألوان الزيتيـة على جدران القصر الملكى بمـدينة أصفهـان المعـروف بـاسم (جهل ستـون) ، والذى وضع تصميم زخارفه المصور الإيرانى حافظ وتلاميذه .

وقـد انتشر هذا الأسلوب من التطريز من إيران إلى الهند ، وأثر كثيرا فى زخـارف وألوان النسيج المصبوغ والمطبـوع . ولم يقتصر أثر هذا الأسلوب التطريزى على الشرق فحسب بل انتقل كذلك إلى إنجلترا فى القرن التاسع عشر وخاصة فى القطع التى استعملت كستور وأغطية .

وإلى جـانب المجموعـات السـابقة ، هنـاك قطع كثيرة من المنسوجـات المطرزة التى تنسب إلى إيران أرضيتهـا من الحرير ، بخلاف القطع السـابقة

ذات الأرضيـة القطنيـة أو الكتـانيـة الرخـوة ، ومطرزة بخيـوط معـدنيـة وحـريرية متعـددة الألوان والغرز ، كما أنها تحتـوى على عناصر وأسـاليب زخـرفيـة متنوعـة متعـددة فى القطعـة الواحـدة ، وإن كـان الغـالب فيهـا الأسلوب الواقعى القريب من الطبيعة إلى حد كبير .

وهذه القطع لا يمكن نسبتهـا إلى إقليم أو مـركــز معين ، أولا لتعـدد أساليبها وعناصرهـا الزخرفية، وكذا أنواع الغـرز ، وثانيا لأنها وجدت فى مناطق متعـددة فى إيران أبتداء من القـرن السابع عشر وحتى أوائل القـرن التاسع عشر.

النقش : Nakche : وهذه كلمـة فـارسيـة معنـاها اللغـوى (التطريز) لكنهـا استعملت بعــد ذلـك كإصطلاح فى فن النسيج والتطـريز ، يعنى السراويل النسـائية المطـرزة أو المصنوعة من الديبـاج الموشى بخيـوط من الذهب والفضة.

وتمتاز زخارف هذه السراويل المطرزة منها والمنسوجة ، بأنها تتكون من زخارف نباتية قريبة من الطبيعة ومحصورة فى أشرطة ضيقة فى وضع مائل ، وهذه الأشرطة متراصة بجانب بعضهـا البعض بحيث لا تترك فراغا على الأطلاق .

ومن المرجح أن تكون هذه السراويـل قـد طرزت فى أمـاكن اشتهـرت بصناعـة التطريز وذلك لدقـة التطـريز وملء النسيج كله على غـرز القطع التى صنعت فى شمال غــرب إيران . ومن المشهـور أن هذه السراويـل قـد صنعت فى أصفهان ، حتى أن القائمين على تطريزها أو نسجهـا يعرفون فى كل أسواق إيران باسم (أصفهانى) .

التطـــريـز المضـــاف

يمكن تعــريف هذا النوع مـن التطريز بأنه إضـــافــة قطع صغيرة من النسيج إلى مســاحــة كبيرة مختلفــة فى اللون وفى كثير من الأحيـان فى المادة وذلك بواسطة اخـاطتهـا بإبرة الخيـاطة وبغـرز مختلفـة . ويحدث عن هذه الإضـافة شكل أو عنصر زخـرفى جميل. وتعرف هذه الطريقـة من التطريز عندنا فى مصر باسـم (شغل الخيم) وفى تركيـا باسـم (شغل الصرمـة) وفى إيران باسم (الكلبدون أو الرشت) .

أمـا فى أوروبا فتعـددت أسماء هذه الطريقـة من التطريز بتعـدد الشكل الزخرفى ، فهى تعرف باسم الزخـرفة المضافة Applied وتعرف باسم re-served technique أو Patch work أما إذا كانت القطـع المضافة صغيرة جدا بجانب بعضها ومتعددة الألوان فتعرف باسم الفسيفساء .

على أن هذه الطريقة تعد فى معظم الحالات أرخص أنواع التطريز ذلك لأن القطع المطرزة يتم زخرفتها بسرعة . كما تمتاز زخارف هذه الطريقة بأن معظم رسـومها هندسيـة . مما يسهل قصـة فى القطع الصغيرة من النسيج . ويصـاحب القطع المضـافـة فى كثير من الأحيـان غـرز تطريز متعـددة مما يناسب الزخرفة وإخراج الأشكال والمناظر العامة .

أما عن تاريخ ونشأة هذا النوع من التطريز فليس بالأمر الشاق العسير، ذلك أن سهـولة أداء معظمـه وسرعـة الأنتهـاء منه ، والحصـول على منسوجات مزخرفـة مزركشة بأبسط وأقل التكاليف يؤكد أن هذه الطريقة عرفـت منذ فجر التاريـخ ، وأنها أول محاولة عرفت لزخـرفة المنسـوجات والملابس على الإطلاق .

فقد عـرفت هذه الطريقة منذ العصر الفرعونى كما عثـر الأستاذ أوريل شتين Aurel Stein فى كهـوف البـوذية التى ترجع إلى مـابين القـرنين السـادس والتاسع الميـلادى على مجمـوعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقـة الإضافـة ، والزخارف غـاية فى الدقة والإتقـان مما يدل على ممارستهم لهذه الطريقة من التطريز منذ أمد بعيد .

كذلك يوجد فى المتحف القبطى كثير مـن القطع المطرزة الإضافة وهى ترجع إلى الفترة مـا بين القـرنين الرابع إلى السابع الميـلادى . ثم استمـرت هذه الطريقـة مستعملة فى زخرفة المنسـوجات طوال العصـور الوسطى فى مصر الإسـلامية ، وكـان انتشـارها بشكل واضح فى العصر المملوكى منذ القرن الثالث عشر الميلادى .

وانتشرت هذه الطريقـة فى أوروبا بكثـرة فى بلاط الملـوك والأمـراء فى العصـور الوسطى وخـلال النظام الإقطاعى فهناك قطعـة محفـوظة فى كاتدرائية (بامبرج) بألمانيا ترجع إلى القرن الحادى عشر .

ثم انتشر على نطاق واسـع هذا الأسلوب من التطـريز ، فى زخـرفـة وتزيين الفـرش والأغطيـة والستـور فى القـرن الخامس عشر فى أوروبا وخاصة فى إيطاليا حيث عرفت هذه الطريقة من التطريز المضاف .

التطـــريــز بطــريقـــة رشــت

هناك مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الإضـافة ، زخارفها غاية فى الدقة والإتقان وتملأ النسيج كله حتى أنها تبدو وكأنها منسوجة وليست مطرزة وتعرف باسم (رشت) . ورشت هذه مـدينة صغيرة تقع على بحر قزوين . بدأ ظهورها كمركز هام من مـراكز المنسوجات المطرزة منذ القرن الثامن عشر.

وتمتـاز طريقـة (رشت) بأن كل قطعـة مضافـة يحيط بها (كـردون) . ولذلك فإن رسومها وزخـارفها تبدو دائما محدودة ومتقنة . وقد انتشر هذا الأسلوب فى فن التطريز فى إيران منذ القرن الثـامن عشر ولكنه كثر بشكل واضح فى القرن التاسع عشر إذ كان يصنع منه سجـاجيد الصلاة والستور والقرش وكذا السروج .

وكثيرا مـــا نرى ستـور من الجوخ الأســـود بطريقـــة رشت ، رصعت زخارفة باللؤلؤ والاحجار الكريمة .

وقد استعمـل الصوف لأرضية الستر ، أمـا القطع المضافـة فمن الحرير الأطلس ، وأمـا الخيــوط المستعملة فى التطريز فمن الحريـر ومن الخيــوط الفضية والذهبية وقد رصع معظم الزخارف بالاحجار الكريمة واللؤلؤ .

طريقة التطريز : استخدم الجوخ فى أرضية الستر حتى تثبت عليها القطع المضافة المصنوعة من حرير الأطلس المتعدد الألوان وقد أحيط معظم القطع المضافة (بكردون) حريرى دقيق مما ساعد على إخراج الرسوم دقيقة ومتقنة حتى فى الإنشاءات البسيطة .

وقد استعملت فى تطريز هذا الستر جميع أنواع التطريز تقريبا ، منها غرزة الحشو وغرزة الرفى ، ذات الوضع المائل وغرزة البطانية والسلسلة ثم غرزة الركوكو فى تطريز بذور الزهور ، وكذا الترصيع بالاحجار الكريمة اللؤلؤ .

الزخارف : تشبه زخارف الستر زخارف السجاد الإيرانى المعروف باسم هرات ، الذى يمتاز باحتوائه على ورقة نباتية تبدو فى وضع وكأنما هبت عليها الريح . ويتوسط الستر ، جامة تشبه النجمة بها كتابات فارسية، يعلوها ملاكان مجنحان يحملان تاجا مرصعا بالجواهر واللؤلؤ ويعلو التاج جامة أخرى بها كتابات فارسية تحتوى على اسم المهدى السلطان ناصر الدين شاه قاجار ووالدته ، كما تحتوى على تاريخ الأهداء بسنة ١٢٨٨هـ.

وفى ركنى الستر من أعلى جامتان تحتويان على كتابات نصها : لا فتى ألا على ولا سيف إلا ذو الفقار وفى وسط الستر من أسفل توجد زهرية على شكل (الانفورا) اليوناني ، على جانبيها رسم أسد يحمل فوق ظهره قرص الشمس وفى يده سيف ، وهو شعار الدولة الإيرانية . أما باقى ساحة الستر فقد ملىء بزخارف نباتية وطيور معظمها يمثل الهدهد .

ويحيط بالستر إطار يبلغ عرضه ٢٥ , من المتر ، مكون من أربعة أشرطة عرضها مكون من بحور بعضها سداسى الشكل والبعض الآخر مربع

وتحتوى كلها على أبيات من الشعر الفارسى بخط نستعليق ، والمعنى العام لترجمة هذه الكتابات هو (هذا الستر المصنوع من الصوف والحرير والقطن مرسل جزءا من الجزية السنوية ، ويرسل هذا الستر معززا مكرما على جمل لكى يوضع على الشرفة الشريفة كرمز للوفاء وتعبير عن الإخلاص ورغبة فى العفو والمغفرة) ثم عبارة (يا على أعنى واقبلنى) مكررة ثلاث مرات . ويحيط بشريط الكتابة من جانبيه شريطان الرابع وهو الداخلى يتكون من زخارف نباتية مرسومة بأسلوب تبدو كأنها شرفات .

التاريخ : من المرجح أن تكون القطعة من صناعة مدينة رشت للدقة المتناهية التى طرزت بها الزخارف المضافة وهى مهداة من السلطان ناصر الدين قاجار ووالدته سنة ١٢٨٨هـ، فى القرن التاسع عشر الميلادى .

منسوجات الشبيكة المطـــرزة

منسوجات الشبيكة ، هى الأقمشة التى تتكون من خيوط يلتف بعضها حول بعض التفـافا يجعلهـا تتقاطع تقـاطعا غير عادى ، ينتـج عنه فراغ أو ثقوب بين الخيوط فينشأ عنها أنسجة وكلها فتحات وخفيفة الوزن .

ونستطيع أن نتبين من هذا الـوصف الموجـز لمنسـوجـات الشبيكة أن النسيج يحتوى على مجموعة من خيوط السدى يلتف بعضها حول بعض فى مكان التخـريم ، ثم تعود هذه الخيـوط فتتقاطع تقـاطعا منتظما مع خيـوط اللحمة .

وفى هذه الحالة يتحتم وجود سدتين ولحمة واحدة لصنع هذا النوع من الأنسجة ، السـدى الأولى مهمتها أحـداث الفتحات أو الخروم وذلك بأن تلتف حـولها خيوط سـدى أخرى ، ولذا يجب أن تكون ثابتـة حتى يسهل التفاف الخيوط الأخرى حولها ومن ثم فقد عرفت باسم السدى الثابتة أما السـدى غير الثابتـة فهى دائمة الحركـة ففى الأجـزاء الخالية من التخـريم والثقوب تتقـاطع تقاطعا منتظما مع خيـوط اللحمة ثم تعـود فتلتف حول السدى الثابتة فى مكان الخروم ولذا فقد سميت بالسدى المتحركة .

أما اللحمة فالغرض منها إيجاد التماسك بين الخيوط وتثبيت الفراغ الناتج ، على أن التركيب النسجى لمنسوجات الشبيكة يختلف بإختلاف الرسم الموضوع للخروم أو بالتأثير النسجى المطلوب إذ أن كل رسم يتطلب ترتيبا معينا للخيوط الثابتة بالنسبة للخيوط المتحركة .

ومما تجدر الإشارة إليه أن منسوجات الشبيكة العادية تحدث خرومها وفراغاتها عادة عن طريق خيوط السدى أما خيوط اللحمة فلا تلعب إلا دورا ثانويا فى عملية التخريم وإنما مهمتها هى إيجاد التماسك بين الخيوط وتثبيت الفراغات . كما يلاحظ أن يترك دائما رخوا مناسبا لخيوط السدى المتحركة يساعدها على الالتفاف حول السدى الثابتة فى يسر وسهولة وينتج الأقواس اللازمة لإيجاد الشكل الدائرى للخروم ، وتعرف هذه الحركة باسم (حركة الرخو) .

المنسوجات المصبوغة والمطبوعة

Dyed and Printed Fabrics

عرف الإنسان الصباغة فى زخرفة المنسوجات منذ عهد بعيد فقد دفعته الرغبة فى تجميل كل ما يحيط به إلى استخدام الصبغات فى تلوين جسمه ونقش جدران كهفه بالصور والرموز التى استنبطها ليفسر بعض المظاهر الكونية التى تحيط به . فلما أرتدى الثياب عنى بزخرفتها بأسلوب أكثر تطورا وتهذيبا فبدأ بصبغها قبل أن يطرزها أو ينسج زخارفها .

بعد أن عرف الإنسان اللون فى زخرفة المنسوجات ونعنى به الصباغة ، بدأ يفكر فى الاستفادة منه بأسلوب زخرفى يستطيع عن طريقة تسجيل بعض المظاهر الطبيعية التى تحيط به من نبات وحيوان طائر فاخترع طباعة النسيج .

ويرجع تاريخ أقدم قطعة مصبوغة عثر عليها حتى الآن إلى العصر الحجرى فقد وجد الأستاذ يونكر فى مقابر مرعدة ببنى سلامة الواقعة على حافة الدلتا الغربية كما عثر فى منطقة الفيوم على أقمشة كتانية مصبوغة يرجع عهدها إلى العصر الحجرى الحديث .

أما النسيج المطبوع فيرجع إلى عصر ما قبل الاسرات فقد عثر فى مقابر قدماء المصريين على قطع من النسيج مزخرفة بطريقة الطبع يرجع تاريخها

إلى مـائــة وتسعـة عشرة قــرنا قبل عهـــد الأسرات . ومعظم هذه القطع مطبوعة حافاتها باللون الأحمر .

وفى سنة ٢٠٠٠ق.م أصبحت صناعـة الطبـاعـة والصبـاغة خـاضعـة لأشراف الحكومة ، ثم سمح لبعض الأهـالى بإقامة بعض المصـانع الأهلية حتى تستطيع أن تسـد حـاجة الشعب من ذلك النـوع من المنسوجـات كما استطاعت مصر أن تفى بالتـزامـــاتها منه تجاه السـوق الشئا يدل على ذيوع شهرتها فى هذا الميدان .

واستمرت مصر فى طباعة وصبغة المنسوجات الكتانية والصوفية طوال العصر الفرعونى فالعصر البطلمى فالرومانى فالعصر القبطى .

ولما دخل العرب مصر استمرت فى استعمال الطباعـة كوسيلة فى زخرفة المنسوجـات إذ تطورت طرق أخرى كانت ومـاتزال على جانب عظيم من التقدم لزخرفة النسيج .

على أن طبـاعـة النسيج عــادت إلى الظهـور بشكل واضح فى مصر فى العصور الوسطى وخـاصة فى العصر المملوكى متأثرة فى زخارفهـا إلى حد كبير بالأساليب والطرق المتبعة فى الشرق الأقصى .

وقـد أشـار العـالم الإغـريقى K. tisias سنة ٤٠٠ق.م إلى شهـرة الهند بمنسوجـاتها القطنية الـزخرفية بـالنقوش المرسـومة Painted والمطبوعـة Printed بطريقة المواد العـازلة resisted وخص بالذكــر ألوانها الناصعة . كما ذكـر فى كتاباتـه أن هذا النوع من القطن المطبـوع كان منتشرا بين نســاء الفرس وخاصة فى مدينتى سوس واكبتانا .

وفى العام الرابع عشر الميلاد ، ذكر الجغرافى استرابون فى كتاباته ، أن من بين حاصـلات الهند وصناعاتها الملابس القطنيـة بالزهور المطبـوعة وهناك

نص لاتينى يرجع إلى القرن الرابع الميلادى نقله جريجورى العظيم فى القرن السادس جاء فيه أن ألوان الصباغة الهندية لاتقارن) :

أما عن الطرق التى اتبعت فى عملية طباعة المنسوجات فى العصور القديمة والوسطى . فلعل الطريقة التى تلت طريقة الرسم باليد هى طريقة استخدام المواد العازلة resist مثل الشمع أو الطفل لتغطية المساحات والزخارف التى لايراد صباغتها بلون معين ، فإذا غمس النسيج فى أحواض الصباغة فإن المواد العازلة تمنع تسرب لون الصباغة إلى المساحات المغطاة بها وقد عرفت مصر هذه الطريقة من الطباعة بواسطة المواد العازلة منذ القرن الخامس للميلاد .

وعرفت الصين الطباعة بطريقة القوالب Block Printed منذ عهد بعيد وخاصة مدينة Shoso - in باقليم نارا Nare وإن لم يعرف على وجه التحديد تاريخ نشأتها .

وتعتبر الطباعة بالقوالب من أهم طرق الصباغة اليدوية وذلك لسهولتها وقدرتها الكبيرة على الإنتاج السريع ، والطباعة بالقالب عبارة عن رسم وحدة زخرفية على القالب الخشبى ثم تحفر هذه الرسوم إما حفرا بارزا .

وفى هذه الحالة يسمى اليابانيون القالب ذا النقوش البارزة بالقالب الإيجابى Positive والقالب ذا النقوش الغائرة بالقالب السلبىNegative ثم يغمس القالب فى مادة الصباغة ويطبع على النسيج فيظهر الرسم ملونا بالصبغة فى حالة القالب الإيجابى وتكون الزخارف بيضاء خالية من الصبغة فى حالة القالب السلبى بينما يصبغ الإطار المحيط بها .

وقد استخدمت جاوة منذ سنة ٤٠٠م طريقة متطورة فى طباعة المنسوجات بطريقة المواد العازلة، عرفت هناك باسم الباتيك Ba-

وتنقسم هـذه الطريقـــة إلى قسمين البـــاتيـك الشمعىWa Batik.tik والباتيك المربوط tie and dye

ويمتاز النسيج المطبوع بهذه الطريقـة بتداخل فى الألوان وتعاريق جميلة تحدث عن تسرب مواد الصبـاغة إلى شقـوق المشمع الموجودة على النسيج أثناء عمليـات الغمـر فى الصبـاغـات وتحتــاج هذه العمليـة إلى عـدة أيام لاتمامهـــا، إذ أن الرسـوم يجب أن تحدد على وجهى النسيـج بواسطة شمع النحل الذى يضعه أهل جاوة فى أوان صغير تعرف باسم Tjanting

ويجب أن يكون الشمع ساخنا سـائلا حتى يمـلأ التصميم الزخرفى ثم يترك النسيج مدة كافية حتى يتم وصـول الشمع إلى مسام النسيج ثم يغمر النسيج بعـد ذلك فى أحـواض بها ماء بارد ويكسر الشمع بـاليد لإحـداث شقوق بـه ثم يغمر فى حمام الصبغة وهـو مبتل فتحدث الأشكال المجـزعة المعروفة الجميلة التى تتميز بها هذه الطريقـة ، وبعد أن تتم عملية الصباغة يوضع النسيج فى أحواض بها ماء مغلى ويقلب حتى يزول الشمع .

وقد يستعمل فى طريقة الباتيك أختـام خشبية بها أشرطة نحاسية تعرف باسم Tjanting Tjop تحفـر فيهـا الوحـدات الـزخـرفيـة . وقـد عـرفت المنسوجات المطبوعة بهذه الاختام باسم تيجان Tjappen

أمـا طريقــة البـاتيك المربوط ، فإنها برغم هـذه التسميـة لاتمت بصلة للباتيك الشمعى ، إذ أنه يستخدم فيها خيوط رفيعة مشمعة تربط بها أجزاء معينة من النسيج بقصد منع تسرب مادة الصباغة إليها وتركها بيضاء .

وقــد حلت هذه الخيـوط العــازلة محل اليــاف النخيل ولحاء الخشب المستعملة فى العصور القديمة. وقـد اشتهرت مدينة راجيوتانا Rajuptana بطباعة المنسوجات بطريقـة الباتيك المربوط، فقد صنعت منه الزى القومى

للسيدات الساري مدينة جرات Yujarat ومدينة سورت Surat وكذا مدينة أوبرا Orisra .

أما عن تاريخ فن طباعة المنسوجات فى إيران ، فليس لدينا معلومات مؤكدة أو موثوق بها يمكن الإعتماد عليها أو الرجوع إليها فقد ذكر بيكر Buker إعتمادا على ما جاء فى كتاب أن صناعة المنسوجات المطبوعة ، ظهرت فى إيران فى عهد محمود الغزنوى ولكنه لم يشر إلى أى قطعة أثرية أو يعط دليلا على ذلك .

أما الأستاذة Phylis فقد أشارت إلى قطعة من الحرير عليها زخارف مطبوعة ترجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر الميلادى أى أنها صنعت فى العصر السلجوقى .

وهذه القطعة موجودة بمتحف دترويت وقوام زخرفتها جامة بيضاوية مدببة تحصر بينها طاووسين متقابلين ، ويحيط بها شريط من الكتابة العربية بالخيط النسخ نصها : (توكلت على الله الذى لا راد لقضائه) كذلك أشارت Phylis إلى قطعتين من النسيج المطبوع تحملان اسم الصباغ أميراك (Amerak) كما أنها ذكرت قطعة من الحرير المركب double Fab-rico زخارفها مطبوعة ومحصورة فى أشرطة مائلة تشبه نسيج الإيكات Ikat ذى الزخارف المنسوجة أو المطرزة وقد عثر على هذه القطعة فى مقبرة بمدينة الرى.

ويرغم وفرة عدد القطع الأثرية التى تثبت وجود منسوجات مطبوعة فى إيران يرجع تاريخها على أقل تقدير إلى العصر السلجوقى ، إلا أننا لم نعثر على الأدوات التى صنعت بها مثل القوالب والاختام وما إليها .

أما فى القرن السابع عشر والثامن عشر فقد عثرنا على كثير من القوالب التى تعرف الآن فى إيران باسم قلم كار Qualam Kar وأن هذه الصناعة

وجدت فى رانت وأصفهـان ، وإن أحسن مركـز لإنتاجها فى القـرن الثامن عشر كان قاشان .

أمـا عن طزيقة صناعـة المنسوجـات المطبوعـة فى إيران فإن ما جـاء فى كتاب الرحالة فى العصور الوسطى كـان متعارضا ففريق يقول أن العناصر الزخـرفية كـانت مـرسومـة به بينما يقـول فريق آخـر أنها كـانت مطبوعـة بالقالب Blach Printed . وبرغم العثور على قوالب للطباعة فى إيران إلا أنه مما لا شك فيه أن القطع الممتـازة كانت مرسـومة كما أنه من المحتمل أن تكون الطريقتـان قـد استعملتـا جنبـا إلى جنب لأنـه يكاد يكون فى حكم المستحيل القطع باستعمال طريقـة دون الأخـرى إلا إذا كـانت الزخـارف بسيطة ورديئة ، ففى هذه الحالة يرجع استعمال القوالب فى الطباعة

كـذلك اختلف الرحـالـة فى الحكم على القيمـة الفنيـة للمنسـوجـات المطبوعـة فى إيران فالبعض قال إنها كـانت ممتازة والبعض الآخـر قال إنها كانت رديئة ومتأخرة من منسـوجات الهند . على أننا نستطيع أن نستخلص من أقوال الرحالة أن إنتـاج إيران من المنسوجات المطبوعـة كان كثيرا وفيه الجيد والردىء على السواء .

كما كانت هناك مشكلة عميقة وهى صعوبة التفرقة بين النسيج الهندى، والنسيج الإيرانى المطبـوع ، ذلك أن معظم الرسـوم الهنديـة كـانت ذات أصول فارسية .

وكانت الهند تحرص على استعمال العناصر الزخرفيـة والأساليب الفنية التى تلائم أذواق البـلاد التى تصدر إليهـا الهند هذا النوع من المنسوجـات وكانت إيران فى المرتبة الأولى بين الدول المستوردة للقطن الهندى المطبوع . ولكن الطريقة المتبعـة الآن فى طباعة المنسوجـات فى إيران تجمع بين طريقة القالب وبين الرسم بالقلم وهى التى تعرف باسم قلم كار .

وقد أقبل صناع إيران منذ القرن السابع عشر كما يقول شاردن Char-din على طباعة المنسوجات بزخارف بارزة ناتجة عن إضافة مسحوق ذهبى أو فضى على الرسوم المنقوشة على النسيج بمادة صمغية .

والطريقة المستعملة فى هذا النوع من الطباعة تؤدى بواسطة قوالب خشبية تغمس فى مادة صمغية أو شمعية ثم يرش المسحوق الذهبى أو الفضى على هذه الزخارف فتبدو بارزة .

وتقول Phylisأن المنسوجات المطبوعة بهذه الطريقة من الحرير التفتاه Tafta والأطلس أو من نسيج الكتان وإن كنا لم نعثر حتى الآن على قطع حريرية مطبوعة بهذه الطريقة وأن كل ما عثر عليه التيل وقد عرف هذا النوع من النسيج فى أوروبا باسم برسس Perses

الفصل الثالث
المعادن

طريقة الصناعة

التحف المعدنية فى العصر السلجوقى

التحف المعدنية فى إيران فى العصر المغولى والتيمورى

التحف المعدنية فى إيران فى العصر الصفوى

السلاح

الكشكول

صناعة التحف المعدنية فى مصر قبل الإسلام

التحف المعدنية فى مصر فى العصر الفاطمى

التحف المعدنية فى مصر فى العصر الأيوبى والمملوكى

التحف المعدنية فى المغرب والأندلس

المعادن

كـانت لإيران شهرة واسعـة فى صناعـة المعـادن فى العصر الساسـانى، وذلك لوفرة مناجم الفضة والنحاس، والقصـدير بها. وجريا على السياسة الحميـدة التى استنهـا العـرب منذ فتحهم الدول والأمصـار، وهى تركهم الحرف والصناعـات فى أيدى أهلها، لا يتدخلـون فيها، فقد ظلت صنـاعة المعـادن فى إيران والعراق فى أوائل العصر الإسـلامى بالطرق والأسـاليب التى كانت متبعـة فى العصر الساسانى. اللهم إلا من بعض كتابات عـربية، تظهر أحيانا وتختفى أخرى .

وقد استمرت الأساليب الساسانية قـائمة مدة أربعة قرون لم يطرأ عليها شىء يذكر من حيث الشكل العـام للآنية ومن حيث الأسلوب التطبيقى . أمـا عن الاسلوب الزخـرفى فقـد بـدأ يدب الضعف فى الرسـوم الحيـواية والنباتيـة، أما الرسوم الآدميـة فقد أخذت تتـلاشى تدريجيا ومن ثم لم يجد علماء الآثار مفرا من أن يطلقوا على التحف المعدنية التى صنعت فى الأربعة القرون الأولى بعد الهجرة اسم ساسانيا متأخرا .

ولعل من أكثـر الأوانى التـى أقبل على صنعهـا عمال المعـادن، الأباريق

المختلفة الأشكال، فتارة يكون لها، مقبض طويل وصنبور ممتد قد يكون على شكل حيوان أو طائر أو رؤوس آدمية . ومما يجدر ملاحظته أن تماثيل الطيور والحيوانات التى تشكل صنبور أو مقابض الحيوانات كانت أصغر حجما وأقل دقة فى معادن العصر الإسلامى من تلك التى صنعت فى العصر الساسانى .

وأود أن أنبه هنا إلى أن العرب قد غنموا الكثير من التحف والذخائر النفيسة عندما قضوا على الدولة الساسانية (سنة ٦٣٦م) واستولوا على عرش كسرى، وكان من بينها بطبيعة الحال الكثير من التحف والأوانى الذهبية والفضية وكذا البرونزية، ومن ثم فليس بغريب أن نجد بعض الخلفاء أو أمراء المسلمين يحتفظون ببعضها فى دورهم وقصورهم، ولا يعني ذلك بطبيعة الحال أنها صنعت فى العصر الإسلامى .

ومن هذه التحف مجموعة من الأباريق محفوظة بمتحف الفن الإسلامى، لعل أهمها ذلك الذى عثر عليه بجهة أبى صير الملق بالفيوم فى أنقاض مقبرة من بداية العصر الإسلامى، يقال إنها مقبرة مروان ابن محمد آخر خلفاء بنى أمية، الذى قتل سنة ١٣٢ هـ .

وقد أثار هذا الإبريق الجدل بين علماء الآثار، وإن كان الأمر قد استقر بينهم على ما ذكره الدكتور زره، من نسبته إلى العصر الأموى على الرغم من أنه لم يؤيد هذا الزعم بأى دليل يمكن الاطمئنان إليه . وقد ذهب الدكتور حسن الباشا فى تأييده لرأى الدكتور زره إلى الحد إنه فسر صنع صنبور الإبريق على شكل طائر، إنما يرمز إلى (الديك) كناية عن آذان

الفجر . ومع احترامى لهذه الآراء والتكهنات إلا أننى لا أتفق معها، وذلك لاعتبارات عدة :

أولا : أهمها أن صنبور الإبريق عبارة عن تمثال صغير يدخل فى باب فن نحت المعادن وهو من صناعة القرن الخامس أو السادس الميلادى وأستبعد نسبته إلى القرن السابع الميلادى وذلك لأن صناعة المعادن كانت قد بلغت أوج عظمتها فى الدولة الساسانية فى القرن الخامس وبدأت تتدهور فى القرن السابع عندما اضمحلت الدولة سياسيا واقتصاديا .

ثانيا : إن تمثال الطائر يعنى رمزا دينيا هاما عند الساسان، ذلك أن الطائر الناشر جناحيه إنما يرمز إلى الإله (انهايت) وهو إله القمر عندهم، وكثيرا ما نصادفه على آثارهم المعمارية والفنية الأخرى .

هذا بالإضافة إلى أننا لم نعثر أو نسمع بأن المسلمين قد اتخذوا تماثيل طيور أو غيرها كناية عن الآذان أو غيره من شعائر الدين الإسلامى، وخاصة فى فجر الإسلام الذى ابتعد بعدا كبيرا عن الصور والتماثيل للكائنات الحية .

ثالثا : أننا لم نعثر حتى الآن على صناعة تماثيل فى أى مادة بل ولا رسوم حيوانية أو آدمية ترجع إلى ما قبل القرن الثالث الهجرى اللهم إلا تلك الرسوم الموجودة على الفخار الشعبى الإيرانى المزخرف بطريقة الإضافة والملاحظ فيه ركاكة الرسوم والزخارف وقد سبق أن أشرنا إليه فى باب الخزف .

طريقة الصناعة

لقد استعمل صناع المعادن فى إيران عدة طرق صناعية فى زخرفة الأوانى المعدنية، وفى تشكيلها منذ العصر الساسانى، وظلوا يمارسونها فى سلسلة متصلة حتى العصر الحديث لم يغيروا فيها شيئا اللهم إلا فى أنواع الزخارف وأسلوبها وفى بعض الأحيان فى شكل الأوانى .

وكانت طرق الصناعة مختلفة ومعقدة، مما يدل على أن أدواتهم كانت كثيرة ومتنوعة، كما يثبت تمرسهم فى علم الكيمياء وفهمهم التام لخواص المعادن والفلزات .

وكانت الزخارف تدق على المعدن وهو ما يزال صفائح ثم تشكل بعد ذلك الأوانى من تلك الصفائح. وتعتبر طريقة الزخرفة بالضغط أو الدق، من أقدم وأبسط الطرق التى استعملها صناع المعادن فى إيران، ثم انتشرت بعد ذلك فى العالم الإسلامى .

وكانت طريقة الضغط تتم على مراحل عدة تبدأ أولا بقطع الصفائح المعدنية حسب الحاجة، أو حسب شكل الآنية المراد صنعها، ثم توضع الصفيحة على قالب خشبى حفرت عليه الزخارف المطلوبة حفرا بارزا أو

غائـرا حسب الحاجة ثم يدق أو يضغط ضغطا شـديدا على الصفيحة حتى تأخذ شكل الزخارف المحفورة على القالب الخشبى .

فإذا انتهت عمليـــة الدق أو الضغط، ترفع الصفيحـــة ثم يجز حــول الزخـارف لكى تبـدو واضحـة، كما تحز التفـاصيـل الدقيقـة التى يصعب حفـرها فى القلب الخشبى . وبعد ذلـك تملأ الشقوق الناتجة بطريقـة الحز ، بمادة سوداء تعرف بالنيلو لكى تحدد معالم الزخرفة .

والمعـادن التى تزخـرف بطريقـة الضغـط تكون عـادة لينة طيعـة حتى يسهل تشكيلها على القالب، وهى عادة من الفضة أو الذهـب .

أما المعـادن الصلبة التى يراد زخرفتهـا برسوم دقيقة ومعقدة، فقـد كان يستعمل فى صنعهـا طريقـة الحفـر ، وفى هذه الحالة توضع الصفـائح بعـد تشكيلهـا تشكلا أوليـا ، حسب شكل الآنية المراد صنعهـا، على مـادة مثل القار، لتثبيتهـا وبعد ذلك تبدأ عمليـة الحفر . وبعد الانتهـاء من الحفر تملأ الحفر بمادة المينا الباردة .

وقـد كـانت طريقـة استعمال المينا البـاردة، معـروفـة ومنتشرة قـديما فى الشرق وفى رومـا، كما يقـال أنها وجـدت أيضـا فى عهـد الهجـرات الأولى واستمـرت حتى العصور الـوسطى. من الغريب أن مجمـوعـات كبيرة من المعادن المزخرفة بطريقة المينا الباردة، قد وجدت فى جنوب روسيا وينسبها معظم علماء الفنون إلى العصر القوطى علما بأن بعضهـا يحتوى على كتابات باللغة البهلوية باسم (أزد شير) واسم خسرو.

وكان البرونز أنسب المعادن لعملية الحفر العميق، وذلك لصلابته المناسبة لهذه العملية . وكان البرنز ذا قيمة كبيرة فى العصر الساسانى إذ كانت الأوانى البرونزية تصنع لطبقة الخاصة، أما الحديد والصلب فكان يصنع منهما الأوانى الشعبية . كما كانت الأوانى البرونزية هى المسموح بتصديرها إلى الجهات ذات الطابع الشرقى فقط .

على أن ما يسترعى النظر حقا ، أن نجد معظم الأوانى البرونزية ذات الأسلوب الساسانى قد صنعت بعد سقوط الدولة الساسانية ولكنها ظلت محتفظة بكل مميزات الفن الساسانى للمعادن. كما أنها كانت قريبة الشبه جدا فى أسلوبها الصناعى والزخرفى من الأوانى الفضية .

أما طريقة التكفيت فقد عرفها الإيرانيون منذ العصر الساسانى على أقل تقدير، فقد كفتوا البرونز بالنحاس الأحمر والأصفر ، كما كفتوا الذهب بالفضة والذهب، والتكفيت كلمة فارسية بمعنى دق ، أما عن الناحية الصناعية فتعنى حفر رسوم وزخارف على سطوح المعادن المراد زخرفتها حفرا عميقا وعريضا . ثم تملأ الحفر المؤلفة للرسوم والزخارف المطلوبة بمعدن آخر يكون عادة أغلى من المادة الأصلية ومختلفا فى اللون يعطى الفائدة المطلوبة وهى إظهار الرسوم والزخارف بلون مخالف للون المعدن المشكل منه الآنية .

ومن الثابت أن المصريين القدماء قد عرفوا طريقة التكفيت، كما تدل على ذلك آثارهم الباقية ، والتى أشهرها قناع توت عنخ آمون ، الذى يحتوى على زخارف متعددة بالمينا المتعددة الألوان، وهى نوع من التكفيت.

كما يحتوى على زخارف مكفتة بالذهب ذى اللون الوردى على أرضية الذهب ذى اللون الأصفر .

كما أنه من الثابت أن الساسان قد استعملوا طريقة التكفيت والمينا فى صناعة المعادن، فهناك صينية فضية مكفتة بالذهب والمينا وترجع إلى العصر الساسانى .

ويرى كثير من علماء الآثار أن أول من استخدم مادة المينا فى زخرفة المعادن هم البيزنطيون، وقليل منهم من قال أنها أخذت عن الشرق، ولكنه بات من المؤكد الآن، بعد الاكتشافات الحديثة، أن هذه الطريقة قد عرفها قدماء المصريين، كما عرفها الفرس منذ أقدم العصور وأنها انتقلت إلى الغرب فى عصر الدولة الساسانية .

وطريقة صناعة المينا تشبه إلى حد كبير صناعة التكفيت، غير أن التكفيت هو زخرفة المعدن الأصلى بمعدن آخر أقيم منه ومختلف عنه فى اللون. وهناك طريقتان للزخرفة بالمينا ، الأولى وهى المينا ذات الفصوص وتتم هذه العملية بصب المينا ، وهى عبارة عن مزيج مكون من مادة زجاجية مع أكاسيد موضوعة فى حواجز معدنية رقيقة تلتصق على المعدن فى مكان الزخرفة وفى هذه الحالة تبدو الأوانى المعدنية وكأنها مرصعة بالأحجار الكريمة .

والطريقة الثانية هى طريقة الحفر . وتتم هذه الطريقة بوضع المينا فى

التجاويف التى تكون قـد سبق حفرها مكان الزخرفـة، وبعد ذلك توضع التحفة فى النار حتى تثبت المينا فى الحفر كما تكتسب بريقا زجاجيا .

والطريقــة الأخيرة فى الـزخــرفــة بالمينا هـى التى انتشرت فى العــالم الإسلامى وخاصة فى العصر الصفوى وفى العصر المغولى فى الهند .

معادن العصر السلجوقى

تعتبر معــادن العصر السلجــوقى، بداية لتــاريخ التحف المعــدنيــة الإسلاميــة، فقد انقضت أربعة قرون كــانت صناعة المعادن فيهــا عالة على الفن الساسانى، ومن ثم فلــم يجد علماء الآثار بدا من أن يطلقوا عليها اسم (ســاسانى متأخــر). وهكذا نرى أن الســلاجقة هم الذين أعطوا لصناعــة المعــادن شخصيتها الإســلامية التى كــانت تبحث عنها مــدة أربعة قــرون، ومن ثم فقــد وجــدت لزامــا علىّ أن أذكــر فى إيجاز شــديد، شيئا عن تاريخ الســلاجقــة الذين طبعــوا الحضــارة والسيــاســة والفنون فى مشرق العــالم الإســلامى وآسيــا الصغــرى وشمال ســوريا بطابعهم الخاص مــدة قــرنين ونصف من الزمان .

ففى أواخر القــرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى، أخــذ التاريخ يردد اسم السلاجقــة، وهم فى الأصل قبائل تركيــة عرفوا باسم «الغــز» أخذت تهاجــر من أقصى التركستــان تحت ضغط ظروف قــاهرة، فيممت وجههــا شطرا الغرب، واتخذوا الهضاب المحيطة بنهــرى سيحون وجيحون وكانت منازل طائفة الأتراك المسلمين تسمى «القرلق» .

وقـد أطلق على هذه القبائل التركيـة اسم السلاجقـة، نسبة إلى رئيسهـا سلجوق بن دقاق، الذى تولى زعامتها وجمع شملها وقادها إلى تلك المنازل (٣٧٥ هـ / ٩٨٥م). ولما كـانت منازل الســلاجقـة فى ذلك الوقت تجاور ممتلكات الســامـانيين والخانيين والغزنويين، وهـم دولة سنيـة المذهب فقـد اعتنق السلاجقة الإسلام، وتعصبوا للمذهب السنى .

وأخـذ نفوذ الســلاجقة ينمـو نمـوا مطردا حتى أصبحوا أعظم قـوة فى خراســان واستطاعت القضاء على الدولة الغـزنوية وتكوين دولة لهم تحت قيادة «طغرك بك» الذى اتخذ نيســابور قاعدة له (٤٢٩ هـ / ١٠٣٧م). ولم يمض وقت طويل حتـى وصل طغـرك بك إلى بغـداد واعترف به الخليفـة القائم بأمـر الله وأمر أن يذكـر اسم طغرك بك فى خطبـة الجمعة (٤٤٧ هـ / ١٠٥٥م)، بعــد أن سقط اسم الملك الرحيم مـن الخطبـة وبذلك أســدل الستــار على دولة بنى بـوية المسيطرة على بغــداد ، وحلت محلهـــا دولة السلاجقة .

وهكذا نرى أن طغـرل بك هو المؤســس الحقيقى لدولة الســلاجقـة فى إيران والعـراق، واستطاع خلفاؤه أن يقيمـوا على هذا الإساس بناء شـامخا ومجدا عظيما أخذ يمتد حتى وصل غربـا إلى حدود الروم والبحر المتوسط ، وشرقا إلى الهند والصين .

وكـان مــؤسس دولة الســلاجقـة طغــرك بك مسلما، يحب أهل السنة ويحترم أئمة الـدين احتراما شديـدا، ويميل إلى المتصوفة، ويجل شيـوخهم،

فانتشر التصوف فى عصرهم وظفرت الصوفية باحترام الناس والحكام فارتفع شأن رجالها وعظم تأثيرها فى المجتمع الإسلامى فى عصرهم .

وأود قبل أن أتناول أثر السلاجقة على الحضارة والفنون الإسلامية بالبحث والدراسة، أن أذكر فى إيجاز حضارة السلاجقة وفنونهم التى أتوا بها من منازلهم الأولى، قبل أن تطأ أقدامهم أرض إيران والعراق . فمن المعروف أن السلاجقة عاشوا حياة تغلب عليها سمات البداوة، من ميل إلى التنقل والارتحال طلبا للرزق، وسعيا وراء الكلأ والمرعى، فكانت جذور الحياة القبلية راسخة فى أعماق نفوسهم، مما أثر فى دولتهم وفى حضارتهم ومستقبلهم أيما تأثير .

وكان من الطبيعى أن يلجأ سلاطين السلاجقة الأوائل، وهم غير مثقفين كما هو معروف، إلى استخدام عدد كبير من الموظفين لاستعمالهم فى المهام المختلفة. ومن ثم برزت طبقة الموظفين من الفرس والعرب، وازداد بعضهم وخاصة طبقة الوزراء والحجاب. وقد استطاع هؤلاء أن يلعبوا دورا بارزا فى كثير من مناحى الحياة السياسية والاجتماعية والفنية فى العصر السلجوقى، بل إنهم استطاعوا أحيانا أن يسيطروا على سلاطين السلاجقة ويوجهونهم وفق إرادتهم .

ولما كانت إيران والعراق خاضعتين للسلاجقة فى القرن الخامس، كما أن معظم أنحائهما كان يدين بالمذهب السنى، الذى كان يتعصب له السلاجقة فقد أدى هذا إلى ازدياد صلة إيران بالعراق وبالخلافة العباسية .

وظلت هذه الصلة قوية فى أثناء حكم السلاجقة مما كان له أقوى الأثر وأبعده فى اختلاط الإيرانيين بالعراقيين، وامتزاج حضارة البلدين، فأصبحا يمثلان معا صورة واضحة صادقة للحضارة الإسلامية فى العصر السلجوقى الذى امتد من القرن الخامس حتى القرن السابع الهجرى .

وهكذا نستطيع القول بأنه إذا كان الأتراك الذين أكثر من استخدامهم الخليفة المعتصم بالله فى بلاطه وجيشه فى القرن الثالث الهجرى والذين نشأوا وتربوا فى أحضان المجتمع الإسلامى، لم يكن لهم تأثير يذكر فى الحضارة أو المجتمع الإسلامى، إلا أن الأتراك الذين وصلوا إلى مراكز الحكم فى القرن الخامس الهجرى فى إيران والعراق، ونعنى بهم السلاجقة ، قد أثروا تأثيرا عميقا فى الحضارة والمجتمع الإسلامى. بل إن بعض الكتاب المحدثين من علماء الآثار ذهب إلى أبعد من ذلك فقال، أن حضارة السلاجقة وفنونهم، هى الدعامة الأولى التى قام عليها الفن العثمانى فى القرن التاسع الهجرى .

والذى أود أن أوضحه هنا، أنه برغم أن السلاجقة لم يأتوا بحضارة أو فن من موطنهم الأصلى، إذ أنهم كانوا أقواما رحل أقول برغم هذا إلا أن أثرهم على الحضارة والفنون الإسلامية كان كبيرا وعميقا ذلك لأن تعصبهم لأهل السنة، وحرصهم على أداء الفرائض والتقرب من أئمة الدين، قد ساعد على ازدياد صلة إيران بالخلافة العباسية، وظلت هذه الصلة قوية أثناء حكم السلاجقة لها، مما كان له أبعد الأثر فى اختلاط الإيرانيين بالعراقيين وامتزاج حضارة كل من البلدين بالأخرى ، فأصبحا

يمثلان معا فى العصر العباسى الثانى، صورة واضحة المعالم للحضارة الإسلامية بعد أن كانت كل منهما تكاد تكون منفصلة عن الأخرى .

ولعل من أقوى الأسباب وأبرزها التى أدت إلى ذلك الامتزاج القوى بين الحضارتين الإيرانية والعربية فى العصر السلجوقى، هو العامل الدينى فقد كان لمذهب المعتزلة الذى ازدهر فى عصر الخليفة المأمون والذى تطور تطوراً خطيراً فى العصر العباسى الثانى، أقوى الأسباب التى أدت إلى تعصب السلاجقة للمذهب السنى .

وقد أدى هذا التعصب بدوره إلى صبغ كل نواحى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية بالصبغة السنية فى كل الجهات التى خضعت للسلاجقة، ومن ثم فقد أخذ مذهب المعتزلة فى الضعف فى نهاية القرن الرابع الهجرى بفضل أئمة الدين وعلى رأسهم أبو الحسن الأشعرى الذى حمل على آراء المعتزلة وحاربهم حربا شعواء ووافق أهل السنة فى كثير مما ذهبوا إليه .

كما جاء الغزالى وصرع المعتزلة وأعاد لإيمان السلف، منزلته العالية، فبقى بعده تراث أهل السنة. وهكذا وجد الماوردى وأمثاله من أئمة السنة، الجو مهيأ أمامهم لنشر المذهب السنى، نقيا بعد أن أزالوا عنه ما قد شابه من آراء المعتزلة .

وقد امتاز الطراز السلجوقى بضخامة العمائر واتساعها ومظهرها القوى، كما امتاز أيضا باستخدام الزخارف ولا سيما فى واجهات العمائر. على أنه يبدو أن الأساليب التى مهدت للطراز السلجوقى ، قد قامت فى

بلاط محمود الغـزنوى (وهم الذين احتك بهم السلاجقة) ثم امتـدت منها إلى إيران، ومن ثـم يمكن اعتبـار الفنون التى سبقـت الفن السلجـوقى، مرحلة انتقال بين الفن الساسانى والفن السلجوقى.

ولم يقتصر تأثير الفن السلجـوقى بآثار العـرب والساسـان فحسب، بل إن فنون الشرق الأقصى قـد اتخذت طريقهـا إلى الفن السلجـوقى وأثرت فيه، وخاصة بالنسبـة للحيوانات الخرافية كالتنين. ومن أجمل الأمثلة لذلك لوح من الرخـام يمكن نسبتـه إلى بلاد الجزيرة فى القـرن السابع الهجـرى، محفـوظ بمتحف الفن الإسـلامى بالقـاهرة. وقـوام الزخـرفـة رسم تنينين متقابلين فغـر كل منهما فاه، فبـدت أنيابه الحادة ولسـانه المشقوق بينما التف ذيل كلاهما حول الآخر وفـوق التنينين شريط به كتابة بالخط الثلث نصها. (السلطان المعظم).

ولما كانت التحف المعـدنية أكثـر الفنون وضوحـا فى العصر السلجوقى والتى سبق القول بأن ملامحها الإسلامية لم تظهر إلا فى عهدهم، لذلك فقد رأيت أن أبحث عن أصل العلة لأتبين السبـب، وأقيم صرح هذا النوع من الفنون الإسلامية الهامة على أساس متين.

ولما كانت صناعة المعادن ترتبط ارتبـاطا وثيقا بمعدنى الذهب والفضة التى تقوم عليهما الحالة النقدية فى البلاد ومن ثم فهى تدخل كذلك فى باب الزكاة، فقـد رأيت وجوب الرجـوع إلى أقوال الفقهـاء فى هذا الشأن، فقد جاء فى أقوال أئمة المذهب السنى أن الزكاة تجب فى الأموال المرصدة للنماء،

إما بأنفسها أو بالعمل فيها. ثم قسم الفقهاء الزكاة إلى صنفين فهم يقولون والأموال المزكاة حزبان : ظاهرة وباطنة، فالظاهر مالا يمكن إخفاؤه كالزرع والثمار والمواشى، والباطنة ما أمكن إخفاؤه من الذهب والفضة وعروض التجارة .

ويفسر الفقهاء كيف يتم لولى الأمر التصرف فى الأموال الباطنة أى الذهب والفضة فيقول الماوردى : وليس لوالى الصدقات نظر فى زكاة الباطن، وأربابه أحق بإخراج زكاته منه. أما عن شرط من تجب عليه الزكاة فيوضوحها فيقول : والشروط المعتبرة فى هذه الولاية أن يكون حرا مسلما عادلا عالما بأحكام الزكاة .

والذى يهمنا من أمر الزكاة فى هذا المجال، أى بالنسبة للفن، هو الأموال الباطنة أى الذهب والفضة، فقد فصل الماوردى مقدار ما يجب أن يدفع عنه وقيمة المدفوع فقال : الذهب والفضة من الأموال الباطنة وزكاتها ربع العشر، ونصاب الفضة مائتا درهم بوزن الإسلام خمسة دراهم، هو ربع عشرها وإذا نقصت عن مائتين لا زكاة فيها .

ويقول أبو حنيفة ولا زكاة فيما زاد على مائتين حتى يبلغ أربعين درهما فيجب فيها درهم سادس والورق والنقار سواء.

وأما الذهب فنصابه عشرون مثقالا بمثاقيل الإسلام، يجب فيه ربع عشره وهو نصف مثقال، ويستوى فيه خالصه ومطبوعه. وإذا اتخذ من الفضة والذهب حليا مباحا سقطت زكاته وذلك فى قول الشافعى ومالك،

ووجبت فى قول أبـى حنيفة : أما إذا اتخذ منهما مـا خطر من الحلى والأوانى وجبت زكاته فى قول الجميع.

نتبين من الأحكام السـابقة بأنه لا زكـاة على الفضة المسكوكـة إذا قلت عن مـائتى درهم كما تسقط الزكـاة عن الفضـة والذهب المستعملين حليـا وتجب على المتخـذين أوانى. وتهربا من دفع زكـاة الذهب والفضة فقـد لجأ المسلمـــون فى العصر السلجـــوقى، عصر التســامح الدينى، واستخـــدام الرخص المتـاحـة فى المذاهب السنيــة الأربعـة دون تعصب أو تزمت، إلى تطوير صناعـة الحلى من معدنـى الذهب والفضة، كما أنهم قسمـوا ثرواتهم الفضيـة على جـواريهم بحيث لا يزيد مـا تحصـل عليـه الجارية عن مـائتى درهم .

فـــلا شك فى أن الجوارى اللاتى امتــلأت بهن قصـــور العبــاسيين والسـلاجقـة، كن من العـوامل الهامـة التـى سـاعـدت على العناية بالحلى والجواهر والإكثار منهـا . فقد كن يمثلن طبقة هامـة فى المجتمع الإسلامى فى العصر السلجـوقـى، وكـان ظاهر الأمـــر بالنسبـة للأمير أو صـــاحب الجوارى من الإكثــار من اقتناء الحلى، هو تجميلهن بالحلى الفضى والذهبى، أمـا مـا خفـى فهـو الهروب من دفع الزكـاة لأن الأمـــة ومـا تملك ملكان لصاحبهما. كما كـان صاحب الجوارى يوزع عليهن الدراهـم بحيث لا تزيد ما تحصل عليه كل واحدة منهن على مائتى درهم فى معظم الحالات .

أمـا عن صناعة الحلى فى العصر السلجـوقى، فمن المعـروف أن الذهب والفضة قد استخـدما فى صناعة أنواع شتى من الحلى كـالأقراط والأساور

والقلائد والخواتم المختلفة. وكان العرب يطلقون على بعض الحلى أسماء تمثل آلات الحرب ومعداته، فمن أنواع الأقراط (الترس) المشابهة للترس الذى يلبس فى الحروب وكذلك حلق «الخنجر» على هيئة قبضة الخنجر وحلق «مشرف» إلى غير ذلك من الأشكال والأسماء .

أما حلى العصر السلجوقى فقد امتازت بأشكالها التى تحتوى رسوما على هيئة الحيوانات أو الطيور أو الصور الآدمية .

ومن الأساليب الزخرفية التى شاع استعمالها فى تزيين الحلى فى العصر السلجوقى المينا، وهى عبارة عن مادة زجاجية نصف شفافة تتكون من أكاسيد معدنية تذاب فى سوائل وأحماض خاصة، وتستخدم فى زخرفة المعادن كالذهب والفضة والنحاس .

فنستطيع مثلا أن نحصل بأكسيد القصدير على المينا البيضاء، وبأكسيد الكوبالت على المينا الزرقاء، وبأكسيد النحاس على المينا الخضراء ..

وزخرفة الحلى بالمينا تكون على طريقتين، مينا ذات فصوص وفيها تصب المينا فى حواجز رقيقة ذهبية تلصق على المعدن. والثانية طريقة الحفر وفيها توضع المينا فى تجاويف حفرت خصيصا لها على صفحة الحلية المراد زخرفتها ثم يحرق الحلى فى النار فتثبت المينا .

وبرغم إفتاء الفقهاء وأصحاب المذاهب، بعدم جواز الزكاة على الذهب والفضة المصنوعة حليا، إلا أن خلفاء الدولة وسلاطين السلاجقة حرصوا على الحفاظ على حقوق الناس وأموالهم فأنشأوا دار العيار لمراقبة

تجارة الحلى. فقد جاء فى كتب الحسبة ما نصه : «ألا يبيعوا أوانى الذهب والفضة والحلى المصنوعة إلا بغير جنسها ليحل فيها التفاصيل وإن باعها (الصانع) بجنسها حرم فيها التفاصيل والنسا والتفرق قبل القبض».

أما عن التحف المعدنية كما جاءت فى حكم المذاهب : إن المعادن من الأموال الظاهرة وفى قدر المأخوذ من زكاته ثلاثة أقاويل ، أحدها ربع العشر كالمقتنى من الذهب والفضة، والقول الثانى الخمس كالركاز والقول الثالث أن كثرت مؤنته فضية ربع العشر وأن قلت مؤنته فضية الخمس .

يفهم من الأحكام السابقة، أن المعان حكمها فى دفع الزكاة حكم الذهب والفضة، وأن صياغتها واستخدام معدنى الذهب والفضة فى صناعتها مما يقلل من قيمة الزكاة الواجبة على تلك المعادن فى حالة عدم صياغتها .

والواقع أن صناع المعادن قد استفادوا من هذه الأحكام فى العصر السلجوقى فائدة كبيرة ، فقد كان هذا العصر فاتحة نهضة جديدة فى صناعة التحف المعدنية، تجلت فى الأساليب الفنية التطبيقية والموضوعات الزخرفية التى تجلت فيها بوضوح الرسوم الحيوانية والآدمية، التى لم تكن موجودة من قبل، هذا بالإضافة إلى الزخارف النباتية والهندسية .

وقد أجمع المؤرخون والرحالة على اشتهار مدينة الموصل فى العصر السلجوقى بصناعة التحف المعدنية، إذ يقول ابن عباس الرحالة المغربى فى

رحلتــه إلى الجزيرة والعــراق والموصل (٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠م) إن مــدينة الموصل كـانت فيهـا صنايـع جمة لا سيما أوانى النحـاس المطعم التى كـان يحمل فنهـا إلى الملوك. ويقول ابن كثير من حـوادث (٦٥٦ هـ/ ١٢٥٨م) أن بدر الدين لؤلؤ يبعث فى كل سنة إلى مشهـد الإمـام على بالنجف قنديلا ذهبيا زنته ألف دينار .

ولعل هذه من أهم العوامل التى ساعدت على قيام هذه الصناعة فى كل من العراق وسـوريا، هو مناجم النحاس الغنية الموجـودة فى منطقة الخابور وأرغـانة . أضف إلى ذلك تشجيع رجـال الدولة لهذه الصناعـة والقـائمين عليها، وذلك باقتنائهم الكثير مما يصنع منها .

وكانت التحف المعـدنية فى العصر السلجـوقى تحتل مركـز الصدارة فى العمائـر الدينيـــة والمدنيـة على حـد سـواء، فهناك قنـاديل وتنانير وشماعـد المســاجد والمدارس وأبوابها المصفحـة بالبرونز المكفت بالذهب والفضـة. وفى القصـور المناضـد والموائد والثـريات والأطبـاق والأباريق والكؤوس والطسوت والدكك وما إليها .

ومن أقـدم التحف المعـدنيــة المؤرخـة (٦١٧ هـ/ ١٢٢٠م) وعليهـا إمضاء صـانعها نقش إسماعيل ابـن ورد الموصلى. كما عثر على مجموعـة من التحف المعدنية الجميلة عليها اسم أحمد الذكى النقاش الموصلى، لعل أهمها الإبريق الذى يحمـل تاريخ صنعــه (٦٢٠ هـ/ ١٢٢٣م) واسم صـانعــه (عمل أحمد زكى النقاش الموصلى سنة عشرين وستمائة والعز لصاحبه) هذا

وهناك قائمة كبيرة من أسماء الصناع العراقيين الذين نقشوا أسماءهم على التحف المعدنية التى ترجع إلى العصر السلجوقى.

ومما يدل على أن فقهاء الدين لم يجدوا حرجا فى استخدام الأوانى المعدنية المكفتة، القصة التى ساقها سبط ابن الجوزى قال : لقد حكى لى المجد فى حران ٦١٣ هـ قال ، رأيت بين يدى القاضى علاء الدين الكردى، قاضى قضاة الأشراف ، دواة كانت لى أخذت منى فى المصادرة وهى مكفتة بالذهب والفضة فقلت أنت قاضى المسلمين وتدعى الورع كيف تستحل أن تكتب فى دواة غصب وهى «مكفتة بالذهب».

ولعل من أهم التحف التى برز فيها الأسلوب السلجوقى فى صناعة المعادن، مجموعة من التحف البرونزية ذوات الزخارف البارزة. أما زخارفها فقوامها فروع نباتية وجدائل ورسوم هندسية، ويحيط بها شريط من الكتابة الكوفية على أرضية مورقة. وقد تحتوى هذه التحف على رسوم آدمية أوحيوانية مرسومة بأسلوب مدرسة التصوير السلجوقية .

ومن هذه التحف مجموعة من المرايا، ومن المعروف أن المرايا فى العصور القديمة كانت تصنع من المعدن المصقول اللامع، ولاسيما البرونز أو النحاس أو الفضة، إذ أن المرايا الزجاجية لم يذع استعمالها قبل العصر الرومانى وخاصة فى مدينة صيدا. إلا أن المرايا الزجاجية اختفت تماما فى العصور الوسطى، وحلت محلها المرايا المعدنية صناعة العالم الإسلامى، ثم عادت للظهور مرة أخرى على يدى صناع مدينة البندقية فى القرن الثالث عشر الميلادى .

ومما يستحق النظر أن الكثير من المرايا المعدنية قد سجل عليها تاريخ صناعتها، وبعض منها رسمت عليه الدائرة الفلكية والأبراج السماوية، فقد كان الاعتقاد السائد فى العصور الوسطى أن الإنسان يرى فى أحد وجهيها وجهه المادى ومن الوجه الآخر يرى طالعه من حساب النجم واستطلاع الأبراج قبل أن يقدم على عمل تلك الساعة أو ذلك اليوم .

ففى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، مرآة عليها كتابة نصها : بسم الله الرحمن الرحيم عملت هذه المرآة المباركة فى طالع سعيد مبارك وهى إن شاء الله تنفع للوقه وللمطلقة وسائر الأوضاع والآلام تبرأ بإذن الله تعالى، ذلك فى شهور سنة ثمان وأربعين وخمسمائة الحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما كثيرا. عمل فى مرور الشمس ببرج الحمل سبع معادن .

«كما يوجد بالمتحف الإسلامى كذلك مرآة أخرى عليها رسوم حيوانات ترمز إلى الأبراج السماوية فضلا عن كتابات سحرية وكتابات قرآنية وتنتهى بهذه العبارة «هذه الأسماء منقوشة فى طالع سعيد فى سنة خمس وسبعين وستمائة».

ومن أهم التحف المعدنية التى تبين بوضوح مرحلة الانتقال من الأسلوب الساسانى المتأخر إلى الأسلوب السلجوقى الواضح، مجموعة من الصوانى الفضية والنحاسية وقوام زخرفتها أشرطة من الكتابات الكونية على أرضية مورقة، أما الزخارف الحيوانية فقد أصبحت موضحا

ثانويا، وفى نفس الوقت رسمت بأسلوب مدرسة التصوير السلجوقية المعاصرة .

ومن أهم الأمثلة لذلك صينية مصنوعة من الفضة صنعت فى إيران لتقدم إلى السلطان الب أرسلان السلجوقى كتب عليها «السلطان عضد الدين تقديمها للحضرة الأجل السلطان المعظم الب أرسلان أدام الله ملكه أمرت به ملكة الزمان قبله أهل العصمة، صنعه القاشانى فى تسع وخمسين وأربعمائة ».

ومن التحف المعدنية فى العصر السلجوقى، مجموعة من المباخر بعضها على شكل أعمدة ذات تيجان رومانية مخرمة، وبعضها على شكل حيوانات. وهناك مجموعة كبيرة من التحف المعدنية مثل العلب أو الشماعد تحتوى على تماثيل صغيرة على شكل حيوانات صغيرة أو تماثيل آدمية، إلا أن هذه التماثيل مرسومة بالأسلوب السلجوقى الذى صادفناه فى التماثيل الخزفية المجوفة .

ومما يجدر ملاحظته أن معظم التحف المعدنية التى صنعت فى إيران فى القرن الخامس والسادس، وبداية القرن السابع الهجرى، كانت من البرونز وليس من النحاس الأصفر . أما التحف التى صنعت فى الموصل فقد كانت من النحاس الأصفر .

وأحب أن أشير إلى أنه قد وجد فى العصر السلجوقى أسلوبان متميزان فى صناعة المعادن، الأسلوب الإيرانى، والأسلوب العراقى المتمثل فى الموصل. حقيقة إنهما قد اشتركا فى الطابع العام وهو الطابع الإسلامى،

ولكنهما اختلفا من حيث التفاصيل التى تقتضيهـا الصناعة المحلية والطابع الإقليمى .

فقد امتـاز الأسلوب الإيرانى وخاصة فى المعادن المكفتـة، أن تحتوى إلى جـانب الرسـوم الآدمية والحيـوانيـة والمناظر التصويـرية المشابهة لمدرسـة التصـوير المعـاصرة، على أشرطة من الكتـابـات بعضهـا بالخط الكوفى والأخـرى بـالخط النسخى وتنتهى، هامـات الحروف وسيقـانها برؤوس أشخاص أو حيوانات أو بصور آدمية كاملة، وهذه الظاهرة نجدها عادة فى التحف المعـدنية السلجـوقية المنسـوبة إلى إقليم خـراسان وهراة على وجـه الخصوص .

ومن أحسن الأمثلة لذلـك إناء من البرونز محفـوظ بمتحف الهرميتـاج بلننجـراد، كتب عليـه مكان صناعته وتـاريخه واسم صانعـه، هذا نصهـا : «بتـاريخ شهر المحـرم سنة تسع وخمسين وخمسمائـة فـرمودق اين خـدمت (عبـارة فارسيـة تعنى فى العربيـة، أمـر بعمل هذا) عبد الرحمن بن عبـدالله الرشيـدى ضرب محمـد بن عبد الواحـد، عمل حـاجب مسعـود بن أحمد النقاش بهراة، لصاحبه خواجة أجل ركن الدين فخر التجار أمين المسلمين زين الحاج والمحـرومين رشيد الدين عـزيزى بن أبو الحسين الزنجـانى دام عزه ».

على أن الأسلوب الإيرانى لم يقتصر على الزخـارف والكتابات فحسب بل شمل كـذلك شكل الأوانـى نفسهـا، من آنيـة وطسـوت وقينينات لماء

الورد وللشراب عـامـــة، وشماعـد ذات تسعـة أضـلاع ومنـاطق متعـددة وشماعد ذات رسوم قالبية وتماثيل صغيرة .

أمـا الأسلوب الثانى لصناعـة المعادن فى العصر السلجـوقى. وتعنى به أسلوب الموصل، فليس من شك أن مدينة الموصل كـانت لها شهرة عظيمة فى صناعـــة المعـادن منذ العصر الســاســانى، وقـد آلت إليهـــا فى العصر الإسلامى زعـامة المنطقـة فى هذه الصناعة، بعد أن انـدثرت آشور ونينوى والحضر التى كانت جميعها مراكز هامة لصناعة المعادن .

وقد أشـار الكتاب والرحالة فى العصـور الوسطى إلى شهرة الموصل فى صناعة المعادن فقد قال ابن سعيد الرحالة المغربى الذى زارها سنة ٦٤٨ هـ «إن مـدينة الموصل كانت فيهـا صنايع جمة ولا سيما أوانى النحـاس المطعم (يعنى المكفت التى كان يحمل منهـا إلى الملوك. ويقول ابن كثير فى حوادث سنة ٦٥٦ هــ / ١٢٥٨م إن بدر الدين لـؤلؤ كـــان يبعث فى كـل سنة إلى مشهـد الإمـام على، قنديلا ذهبـا زنتـه ألـف دينار. وقـد ظلت الموصل فى طليعة المدن المنتجة للتحف المعـدنية طوال العصر السلجوقى، فلما سقطت فى يد المغـــول سنة ٦٦٠ هـ/ ١٢٢٢م، هاجــر صناع المعـــادن إلى آسيـــا الصغرى ودمشق والقاهرة حيث واصلوا جهودهم ونشاطهم .

ولقـد امتـازت الموصل فى زخـرفـة تحفهـا المعـدنيـة بطريقـة التكفيت بأسلوب معين كادت تنفرد به، ذلك أن الرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية تقـوم على أرضيـــة من خطوط منكسرة ومتـداخل بعضهـا فى بعض بحيث تؤلف أشكالا متعامدة أو على شكل قائم ممتد يعلوه خط مستقيم كما يمتاز

الأسلوب الموصلى باستعمال الفضـــة فى التكفيـت ولم يستعملوا النحـــاس الأحمر بل استعملوا الذهب بدلا منه .

ومن أجمل القطع المعدنيـة التى يتمثل فيها الأسلوب الموصلى فى العصر السلجوقى، إبريق من النحاس المكفت بالفضة ويحتـوى على كتابة مؤرخة (٦٢٩ هـ/ ١٢٣٢م) نصهـا «نقش شجـاع بن منعـه الموصلى فى شهـر الله المبارك شهر رجب فى سنة تسع وعشرين وستمائة بالموصل».

وهناك قطعة معدنية لها قيمة تاريخيـة هامة فضلا عن دقة صنعتها، وهى صينيـة نحاسيـة عليهـا اسم السلطان بدر الدين لؤلؤ أتابك سـوريا وبلاد الجزيرة منذ سنة ٦٣١ / ٦٥٧هـ (سنة ١٢٣٣/ ١٢٥٩م) الذى يعتبر بحق راعى الفنون الجميلة فى عصره. وقوام زخرفـة هذه الصينية أشرطة عريضة تحيط بها وتضم بينهـا دوائـر عـددها اثنتـا عشرة دائرة تحوى رسـوم آدميـة وحيـوانية ونبـاتيـة، وفى الوسط دائـرة تضم رسوم عقبـان وحيـوانات لها رؤوس آدمية. وتحتوى الصينية على كتابة نصها :«عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العـالم العـادل المجـاهد المرابـط المؤيد المظفـر المنصـور بدر الدنيـا والدين سيـد الملوك والسـلاطين محيى العدل فى العـالمين سلطان الإسـلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين ناصر الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين حامى ثغور بلاد المسلمين معين الغزاة والمجاهديـن أبو اليتامى والمساكين فخـر العباد مـاحى البغى والعناد فلك المعالى قسيم الـدولة ناصر الملة جلال الأمـة صفوة الخلافة المعظمـة بهلوان

جهان خسرو إيران الب غازى إيتانج قتلغ بك أجل ملوك الشرق والغرب أبو الفضائل لؤلؤ حسام أمير المؤمنين .

ومن التحف المعدنيـة التى تنسب إلى مـدرسـة الموصل من حيث الأسلوب الصناعى، والتى نالت شهرة عـالمية، إناء كبير من النحـاس المكفت يعرف باسم معمدانة سـان لوى، ذلك أن أولياء العهد فى فرنسـا كانوا يعمدون فيه منذ عهد لويس التاسع (سنة ١٢١٥ - ١٢٧٠م) .

ومما يجدر الإشارة إليـه فى هذه التحفة ، إنها تحتوى على رسـوم مأخوذة من الأسـاطير المسيحيـة مما يدل على أنها عملت للسـوق الصليبيـة فى بلاد الشام وهناك غيرها كثير .

التحف المعدنية فى إيران فى العصر المغولى والتيمورى

لقد أخـذت التحف المعدنيـة فى إيران منذ القرن الرابـع عشر، تتخذ لها طابعـا خاصـا يختلف عن تلك التى صنعت فى مصر وسوريا، وكـان ذلك نتيجة طبيعية للغزو المغـولى للبلاد. فكانت التحف المصرية والسورية تمتاز باحتـوائهـا على الشـارات العسكرية وغير العسكرية التى عـرفت باسم (الرنوك) فى العصر المملوكى.

وقد لعبت هذه (الرنوك) دورا هاما فى زخرفة المنتجات عامة فى العصر المملوكى والتحف المعدنية بصفة خاصة. أما معادن إيران، فقد كانت خلوا من تلك الشـارات إذ لم يعن ملوك المغـول وأمراؤهم باستعمال شـارات أو (رنوك) لهم فقـد كانت أحـوال البلاد السيـاسية والاقتصـادية تشغل بالهم فلم يعيروا الناحية الفنية الكثير من اهتمامهم.

هذا بالإضافـة إلى أن كثيرا من الصناع وخاصة صناع المعـادن ممن كانوا فى مـدينة الموصـل والمدن الإيرانيـة الأخـرى، كـانـوا قـد رحلوا إلى مصر وسوريا وآسيـا الصغرى، عقب الغزو المغولى، الأمـر الذى جعل منتجات

منطقة الشرق الأوسط من التحف المعدنيـة بما فى ذلك إيران تتشابه فى كثير من مظاهرها الفنية والصناعية .

ولكن هذا التشـابه لم يستمر طـويلا إذ لم يقبل ملوك وأمراء المغـول على استعمال الرنوك كما ذكـرنا آنفـا، ولأن مـن بقى من صناع المعـادن فى إيران انتهج منهجـا مخالفـا للأساليب القـديمـة التى استعملهـا ونشرها الصناع المهـاجـرون فى المناطق التى رحلوا إليهـا . وقـد ظهـر أثر هذا المنهج أو الأسلوب الجديد فى القـرنين الرابع عشر والخامس عشر، الذى يعتبر بداية عصر نهضة فنيـة جديدة عظيمة فى تاريخ إيران الإسـلامية، اكتلمت وأتت أكلها فى العصر الصفوى .

وقـد بدأ الأسلوب الجديد يظهـر واضحا فى تشكيل الأوانـى المعدنيـة أولا، فقد استعمل صناع المعـادن أشكالا لم تكن معروفـة من قبل. وبرغم قلة مـا تبقى من معـادن تلـك الفترة، فإننا نستطيع أن نتبين بعض مميـزات الأسلوب الجديد من التحف المؤرخة التـى حفظتها لنا المتاحف والمسـاجد الأثرية ، فهناك مجمـوعـة مـن الشماعـد صنعت لتيمـور لنك سنة ١٣٩٧م وهى من البرونز المكفت بالـذهب وقـد نقش عليهـا اسم تيمـور لنك، كما كتب عليها اسم الصانع .

ويمتحف الهيرميتاج بلننجـراد، شمعدان من البرونز يتكون من قـاعدة مستـديرة كبيرة وسـاق أسطوانيـة طويلة، تستـدق إلى أعلى ثم تنتهى بتـاج كأسِ الشكل، خصص لوضع الشمع . وقد قسمت قاعدة الشمعدان وكذا

بدن الساق وتاجه، إلى أشرطة احتوى بعضها على كتـابات عربية وفارسية، والبعض الآخر ملىء بزخارف نباتية محورة بأسلوب (الأرابيسك) .

وقد نقش على الشمعدان اسم تيمور لنك واسم الصانع (عز الدين بن تاج الدين الأصفهـانى)، كما نقش عليـه التـاريخ الـذى صنع فيـه وهو : رمضان سنة ٧٧٩ هـ . وبمسجـد أحمد ياسفى بالتركستان الذى بناه المعمار الفـارسى الخواجـة، حسين الشيرازى سنـة ٧٩٩هـ، شمعـدان مماثل لشمعـدان متحف الهيرميتـاج، ولـذلك فمن المرجح أن يكون شمعـدان مسجـد (أحمد ياسفى) من بين الشماعـد التى صنعت لتيمـور لنك فى نهاية القرن الرابع عشر الميلادى .

وإذا كـان مـا بقى لنا من المعـادن الإيرانيـة فى القـرنين الرابع عشر والخامس عشر قليـلا، فـإن صـور المخطوطات قـد حفظت لنا الكثير من أشكالها وزخارفها .

حقيقة أن المصور قـد يستعمل خياله فى رسم بعض التحف والأدوات، كما أنه قد لا يعنى كثيرا ببعض التفـاصيل أو قد يضيف تفـاصيل لا وجود لها، إلا أن تواتر رسم أشكال معينة للتحف المعدنية، لا تختلف فى جوهرها وإن اختلفت فى تفـاصيلها فى معظم المخطـوطات المعاصرة، جعلنا نعتمـد عليها على أنها علامات طريق .

وباستيـلاء الصفـويين على مقـاليـد الحكم فى إيران فى أوائـل القـرن السادس عشر، رست قـواعد النهضـة الصناعية التى بدأت تظهـر بوادرها

منذ نهاية القرن الـرابع عشر ، وبخاصة فى صناعـة المعادن، فقـد عاد صناع المعـادن من حفـارين ومكفتين يزاولون حـرفتهم التقليـديـة بالطرق التى ورثوها عن أجـدادهم الفـرس القـدمـاء، منذ العصر الساسـانى على أقل تقدير . كما بدأت اللغـة الفارسيـة تحل محل الكتابات العـربية، اللهم إلا فى الكتـابات القـرآنيـة، كما كثـر نقش أسماء الأئمـة الإثنى عشر على التحف المعدنية .

أمـا بالنسبة للزخـارف فقد أصبح الفنان الفـارسى أكثر حـرية فى نقش الرسوم الآدمية والحيوانيـة، وكذا فى رسم زخارف الأشجار والزهور، فلم يعد مقيـدا بالرسوم النباتية المحـورة ولا بالتقاليد الموروثة بالنسبـة للرسوم الآدمية .

وقـد نبع التغير الزخـرفى تغير فى المواد الخام التى صنعت منهـا التحف المعـدنيـة، كما تبع هذا تغير فى تشكيل الأوانى بطبيعـة الحال، فقـد حل النحـاس الأحمر المصقـول، ذو البريق الذهبى محل النحـاس المؤكسـد، والنحاس الأصفر المغلف بطبقة فضيـة رقيقة حتى يصبح مثل الفضة، محل النحـاس الأصفـر العـادى. كما أن مـادة (النيلـو) السـوداء التى توضع فى الزخـارف المحـزوزة على سطح الأوانـى المعـدنيـة، أضيفت لها بعض الأكاسيـد المعدنيـة، فأصبحت سوداء لامعـة، وذلك حتى تظهـر الأرضية المعدنية وكأنها ذهب أو فضة .

أمـا مـن حيث الشكل الخارجى للتحف، فقـد أصبح أكثـر رشـاقـة وانسجـامـا، عما كان عليـه من قبل، فـالشماعـد أصبحت مسحـوبة وذات

أعمـدة أسطوانية أو مضلعـة طويلة، والأباريق رشيقة ذوات أعناق ممتـدة وأبدان على شكل زهرة اللوتس المقفلة، وقواعد أسطوانية .

وقد انتشر أسلوب المدرسـة الصفوية فى صناعة المعـدن إلى الهند شرقا، وإلى البندقيـة غربا حيث بلغ أسلـوب (محمد الكرى) الصناعى فى صناعـة المعادن، الذى ورثه عنه تلميذاه (زين الدين منصور ابن يونس)، و (قاسم) اللذان رحلا إلى هنـاك، درجة من الكمال يعز على الآلـة فى القرن العشرين الإتيان بمثله .

التحف المعدنية فى إيران فى العصر الصفوى

وقـد امتـازت معـادن العصر الصفـوى من حيث الأسلوب الصناعى بالإضافـة إلى الأساليب الصناعية التى ورثوها عن أجدادهم القـدماء منذ العصر الساسـانى، بالترصيع والأحجار الكريمة مثل الياقـوت والزبرجد والزمرد والفيروز وكذا حبات اللؤلؤ .

وقد أدى غلاء التحف المعدنية من الناحية المادية التى صنعت فى العصر الصفوى إلى صهـر معظمها فى العصور التى تلت العصر الصفـوى، عندما تأخرت اقتصـاديات إيران، كما أخذت أحجارهـا الكريمة، حتى أنه لم يبق منهـا شىء يذكـر اللهم إلا المجمـوعـة المحفـوظة بمتحف طابقـو سراى بإسطنبول، التى كان السلطان سليم الأول قـد غنمها سنة ١٥١٤م، عندما انتصر على الشـاه اسماعيل الصفوى، وعلى ذلك فإنه لا يمكن إرجـاع هذه المجموعة من التحف المعدنية إلى ما بعد هذا التاريخ .

وقـد زخـرفت التحف المعـدنيـة فى العصر الصفـوى ، كما ظهـر ذلك

واضحـــا فى رسـوم المخطوطات بنقــوش محصـورة فى قنوات رأسيــة أو حلزونية، كذلك امتــازت معادن ذلك العصر باختفاء الأوانى المشكلة على هيئة الحيوانات التى أقبل على عملهـا صناع المعادن فى إيران، طوال العصر الإســـلامـى ولعل السبب فى ذلـك يرجع إلى أن الفنـان أصبح فى العصر الصفوى حرا طليقا يؤدى الرسوم الحيوانية والآدمية بالطريقة التى يراها .

ولم تقتصر الزخـارف المخرمـة والمفـرغـة فى العصر الصفوى على مـادة النحـاس الأحمر والأصفــر فحسب ، بل شمل كـــذلك الحديد والصلب. ومن التحف المعدنيـة التى زخرفت بطريقة التخـريم والترصيع، حزام من النحـاس الأحمر المخـرم والمكفت بالفضـة والـذهب ومـرصع بالأحجـار الكريمة، وقـد نقش عليه اسم الشـاه اسماعيل الأول مؤرخ سنة ٩١٣ هـ . أمـا الزخارف المنقـوشة على الحزام فتكون من منظر صيـد يتوسطه فـارس يمتطى جواده، ولعل الفنان أراد برسم الفـارس أن يرمز إلى الشاه اسماعيل نفسه .

وهناك حزام آخـر عليه صورة فـارس ذى شارب طويل يقـال إنه يرمز إلى الشاه عباس الأول الذى كان يعتـز بشاربه الطويل ، والحزام مؤرخ سنة ١٠٢١ هـ .

وقد بـرع صناع المعادن فى العصر الصفوى فى صنـاعة التحف المعـدنية المخرمة والمفـرغة والمكفتة بالفضة والذهب والمرصعـة بالأحجار الكريمة والمينا المتعددة الألوان، بـراعة كان يعـز عليهم معها أن يتركـوا تحفة دو أن يضعوا عليها أسماءهم .

ومن أحسن الأمثلة مسطرة من الصلب المخـــرم ومكفتــة بـالذهب والفضة، نقش عليها بطـريقة التخريم اسم الصانع واسم صـاحبها (المظفر المرتضى بن كمال الدين الحسينى ومؤرخة سنة ٩٩٧ هـ).

ومن التحف المعـدنية التى أقبل على صنعهـا صانعـوا المعادن فى العصر الصفـوى، ألواح من الصلب مزخـرفـة بنقوش محفـورة ومخرمة، ومكفتـة بالذهب والفضـة، ومنقوش عليهـا كتابات بعضهـا آيات قرآنيـة والبعض الآخر جمل دعـائية لأئمة الشيعـة، وتوضع هذه الألواح على الأبواب أو فى المشاهد والأضرحة وكانت تعرف باسم (ألواح زيارة) .

ويحدثنا هربرت وشاردن عن معادن القـرن السابع عشر ، فيقولان أن ، رئيس الخدم فى قصر الشاه عباس الثانى أخبرهما أن غرفة المائدة تحتوى على أكثر من أربعـة آلاف آنية ذهبية أو مصفحـة بالذهب ومرصعـة بالأحجار الكريمة .

السلاح

لعب السيف دورا هاما فى تاريخ الحروب والفروسية فى العصور القديمة والوسطى، الأمر الذى يجعل تطوره وتعدد أشكاله وأنواعه ، أمرا منطقيا بل ضروريا .

والسيوف الإسلامية التى وصلت إلينا حتى الآن يمكن تقسيمها إلى السيف المستقيم والسيف المقوس . ويؤكد علماء الآثار أن السيف المستقيم استعمل فى العصر الجاهلى كما استعمل فى صدر الإسلام، ويضيفون إلى ذلك أنه من المحتمل أن يكون السيف المستقيم قد نشأ فى آسيا وأن شعوبها ذات الحضارة القديمة مثل الآشوريين والبابليين قد استعملوه . وكان يبلغ طول السيف عند تلك الشعوب ثلاثة أقدام بما فى ذلك المقبض وكان يعرف باسم اكيناكس Akinakes وكان يحمله المقاتل إلى جانبه .

وعرف الساسان السيف المستقيم (سنة ٢٢٦م إلى سنة ٦٣٦م) كما يتضح ذلك من النقوش الحجرية فى الأماكن القدسة مثل نقش شاهبور، وطاق بستان وكذلك مما نجده منقوشا أو محفورا على الأوانى المعدنية التى تصور ملوكهم فى معظم الأحيان، فى مناظر صيد، وسيوفهم إلى جنوبهم طويلة النصال ذات حد واحد غالبا، ويندر أن تكون ذات حدين .

كذلك يمكن تقسيم صناعة السلاح الإيرانى من حيث تطور الأسلوب الصناعى إلى أربع فترات، تبدأ الفترة الأولى من الفتح الإسلامى لفارس حتى القرن العاشر الهجرى وتبدأ الفترة الثانية من حكم الشاه عباس الأول (١٥٨٧ - سنة ١٦٢٩م) التى تعتبر فترة ازدهار بالنسبة للسيف الإيرانى .

وقد نال بعض طباعى تلك الفترة مثل الطباع المجيد أسد الله، شهرة عالمية حتى أصبح اسمه فيما بعد شارة مميزة للسيف الإيرانى. وتمتد الفترة الثالثة من نهاية حكم الصفويين والسلطان نادر شاه، حتى منتصف القرن الثانى عشر الهجرى الثامن عشر الميلادى. أما الفترة الرابعة فتشمل سيوف القرن الثانى عشر الهجرى وتمتد حتى القرن الثالث عشر الهجرى ، التاسع عشر الميلادى .

ويحدثنا ابن الفقيه عن شهرة إيران بصناعة السيف فيقول : «هم أحذق الأمم بالأقفال والمرايا وتطبيع السيوف والجواشن». كما ذكر كثير من الجغرافيين والرحالة أسماء المدن التى اشتهرت بصناعة السيوف فى إيران فيقول البلخى إن إقليم فارس يصنع السيوف من حديد مدينة شاهق، وكذلك النصال التى يطلقون عليها الشاهقة.

كما أشار الفردوسى إلى سيوف شاهق وجودتها. ويذكر الرحالة ماركو بولو فى القرن الرابع عشر الميلادى كرمان كمركز هام لصناعة السيوف، وأنها كانت تستورد الصلب الهندى لصناعة النصال البديعة .

كذلك أشار رحالة القرن السابع عشر والثامن عشر إلى مراكز إيرانية

أخـرى من مـراكز صناعـة السيـوف، مثل مـدينة قم وخراسـان وقـزوين وأصفهـان التى زاول فيها الطبـاع المشهـور أسد الله تطبيـع سيوفـه، والتى قامت فيها من بعده مدرسته وتلاميذه .

وتنقسم السيـوف المستقيمة عنـد المسلمين إلى قسمين سيوف مستقيمـة ذات حد واحد وأخرى ذات حدين وهى الأكثر استعمالا وشيوعا . كذلك اختلفت أطرافهـا فهى إمـا مـدببة أو نصـف مستديرة، كما يمتـاز بعضهـا باحتـوائه على (شطب) به زخـارف أو يحتوى على اسم صـاحبه أو شـارته (رنكة).

ويوجـد بمتحف (طوب قـابوسراى) باسطنبـول، مجمـوعـة كبيرة من السيـوف المستقيمة بعضهـا من صناعة إيران فى القـرن الخامس عشر بداية القـرن السادس عشر الميـلادى، وتمتـاز بزخـارفها ونقـوشهـا ذات الطابع المغولى والتيمورى وبداية العصر الصفوى .

والبعض الآخـر من السيوف المستقيمـة ذات الحدين وهى من صناعـة تركيا، وقـد نقش على نصال ثلاثة منهـا اسم السلطان محمد الفـاتح واسم السلطان يزيد الثانى بن محمد الفاتح (سنة ١٥١٢م).

كما يوجـد بالمتحف مجموعـة ثالثـة من السيوف المستقيمـة النصل التى تنسب إلى مصر فى العصر المملوكـى منهـا سيف ذو حـديـن عليـه اسم السلطان طومان باى وآخر له حـد واحد عليه اسم الأمير (آبباى الدوادار) وثالث عليه اسم السلطان الغورى (سنة ١٥٠٠ - ١٥١٦م) .

مما تقدم يتبين لنا أن السيف المستقيم النصل، عرفه العرب فى الجاهلية كما عرفه المسلمون منذ فجر الإسلام واستمر استعمالهم له حتى بداية القرن السادس عشر .

أما السيف المقوس فيقول عنه الدكتور عبد الرحمن زكى : إن شعوب وسط آسيا من الإبر والمغول والهون والترك هم من أول من استعمله. ثم يضيف وأنه ينبغى أن نلاحظ أن تطور السيف من الاستقامة إلى التقويس لم تتم طفرة واحدة بل تمت ببطء وبعد عدة تطورات اقتضتها طبيعة الكر والفر، كما حتمتها بعض الظروف الجغرافية والبيئات الطبيعية، وقد استغرقت هذه التطورات عدة قرون حتى وصل التقوس إلى غاية كماله فى النوع المعروف باسم (الشمشير) الإيرانى فى القرن السادس عشر .

وتنقسم السيوف المقوسة إلى ثلاثة أقسام :

١ ـ القليج : يمتاز هذا النوع من السيوف المقوسة، بأن نصله يتحول قبيل الطرف إلى نصل ذى حدين بزاوية واضحة، وقد أخذ طرف القليج يزداد فى التضخم تدريجيا حتى أخذ الشكل الذى أصبح يمييزه الآن بسهولة عن غيره من السيوف الأخرى. كما يمتاز القليج بأن الطباع اختصر طول نصله ليسهل استخدامه كما استغنى عن عمل واقية له فقد حلت الدرقة بالنسبة للمقاتل محلها .

اما عن تاريخ القليج فمن المرجح أن يكون الأتراك قد عرفوه قبل الإيرانيين، وإن كان القليج قد أصبح السلاح المفضل عند الإيرانيين منذ نهاية القرن الخامس عشر .

٢ـ **الياتاغان** : هو سيف ذو نصل واحد مزدوج الانحـاء، مع مراعاة أن أنحاء خط النصـل يتفق مع حركـة معصم اليد أثناء الطعن . وتشبـه قبضة الياتاغان الأذنين البارزتين وهو لا يحتوى على واقيـة . ويمتاز الياتغان بثقله الأمامى عند الطعن مما يساعد المقـاتل على القطع الباتر السريع. وقد انتشر استعمال الياتاغان بسرعة فى البلاد الإسلامية. كما انتقل إلى أوروبا وبخاصة الدول التى خضعت للدولة العثمانية .

٣ـ **الشمشير** : هو سـلاح ضيـق النصل سميكة ذو حـد واحـد، تمتـاز قبضته ببساطـة تكوينها وخفتها، أما واقية الشمشير فلهـا شكل خاص، إذ هى على شكل الصليـب تنتهى من أعلى بقبعـة تتجـه إلى الجانب على أن مقبض الشمشير يكون فى جملته شكل المسدس .

ولا يقتصر استعمال الشمشير على الطعن والقتال فى ميـدان الوغى، فقد استعمل كذلـك فى أغراض الصيد والقنص . وفى هذه الحالة يعـرف باسم شمشير (شيكاجـار) وتوجـد عليـه عـادة نقـوش ورسـوم تمثل مناظر وحيـوانات الصيد والقنص . أمـا سيف الطعن والقتـال فينقش على نصله اسم الطبـاع أو اسم صاحبـه وتاريخ ومكان صنعـه . ويندر أن نجد عليـه آيات قرآنية أو جملا دعائية .

ويعتبر العصر الصفـوى العصر الذهبى لصناعـة (الشمشير) فى إيران وبخـاصة فى عهـد الشاه عبـاس الأكبر، والشاه حسين وطهما سب الثـانى وعبـاس الثـالث، كما امتـدت شهـرة الشمشير إلى عصر أسرة الافشـارية

وبخاصة فى عهـد نادرشاه. وعلى الجملة نستطيع أن نقول أن الشمشير بلغ غـاية كماله على يدى الطبـاع المشهـور أسـد الله ، الذى عـاصر الملوك والسلاطين سالفى الذكر .

وقد بـدأت شهرة إيران كمـركز هام لصناعـة السيوف الإسلاميـة تقل تدريجيا بموت الطباع أسد الله ، وزوال مدرسته وتلاميذه ، فقد طرأت على السيوف الإيرانيـة عوامل الضعف والانحـلال من حيث طريقـة الصناعة والمواد الخام. ولما شعر طباعو إيران فى القرن الثامن عشر بتدهور صنعتهم، لجأوا إلى انتحال أسماء مشاهير الطباعين السابقين ، مثل أسد الله وغيره من تلاميذه .

الكشكول

الكشكول عبارة عن علبة بيضاوية الشكل من المعدن مثل الذهب أو الفضة أو النحاس المذهب وعليها نقوش محفورة حفرا بارزا أو غائرا، كما يوجد عليها نقوش أخرى مكفتة بالذهب والفضة .

وفى بعض الأحيان تكون من خشب الساج الهندى، وهذه العلب تعرف فى الفارسية باسم (كشكول) وهى عبارة عن علب يجمع فيها المتصوفون من الشيعة ما يجود به المحسنون عليهم فينفقون منه النزر اليسير على أنفسهم خلال حياتهم، ويرسل الباقى بعد مماتهم إلى عتبات الأئمة المشرفة .

وفى بعض الأحيان يهدى المتصوف كشكوله بما فيه من المال عند زيارته للعتبات المقدسة. وفى أحوال أخرى نجد أن الكشكول يتوارثه متصوف عن آخر إذا لم يكن قد امتلأ، ولذلك نجد على الكشكول الواحد عدة تواريخ .

وهناك كشكول من خشب الساج الهندى، حفرت عليه حفرا بارزا مجموعة من الزخارف النباتية والكتابية، وتنحصر الزخرفة فى خمسة أشرطة

عـرضية، العـريض منهـا يحتوى على بحـور بيضـاوية حفرت فيهـا بالخط النسخى الجميل آية الكرسى أما الضيقة فتحتوى على فرع نباتى متماوج .

ويحتـوى وجه الكشكول على عـروتين بهما سلاسل من الحديد يضعهـا الدرويش فى ذراعه كما يحتوى على كتابة فارسية وتاريخه هو سنة ١٢٨٧هـ. ويعلو الكشكول بلطة ذات حدين وبينهما دبوس قد كتب عليه اسم مهدية (جعفر) ومؤرخ سنة ١٢٤٨ هـ .

صناعة التحف المعدنية فى مصر

لقد استخدمت مصر القديمة، المعـادن فى صناعتها منذ فجر حضارتها، فقـد استعمـل قـدمـاء المصريين النحـاس والبرونز والحديد والقصـديـر والرصـاص والذهب ثم الفضـة. وكـان أول معـدن من هذه المعـادن التى استعملها الصـانع المصرى، النحاس ، وكـان يحصل عليه من مناجـم شبه جزيرة سيناء .

وقد حفظت لنـا المتاحف عددا وفيرا مـن الأوانى والأسلحة والآلات المصنوعة من النحاس من فجر التاريخ حتى الدولة [1] المتوسطة ، فقد عثر على تمثال للملك [2] بيبى الأولِ من ملوك الأسرة السادسة، وعلى مجموعة من التماثيل الصغيرة. على أن هذه التماثيل لم تكن أقدم التماثيل المعدنية التى عثـر عليهـا فى مصر القديمـة، فهناك تمثـال من النحـاس يرجع إلى الأسرة الثانية. كما عثر على مركبين للشمس من النحاس من الأسرة الخامسة وعلى أدوات منزلية مثل الأطباق والأباريق والعلب من الأسرة الرابعة .

---

(١) مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة : ادولف ارمان . هرمان رانكه . ترجمة أبو بكر . محرم كمال.

(٢) Christie, Arnold Briggs .

ولم يقتصر استعمال معـدن النحـاس على صنع الأوانى والتماثيل، بل صنعت منه أيضـا صفائح لتغطية الصناديـق الخشبية منذ الأسرة الأولى [١] وكـانت المسـامير التى تثبت تلك الصفـائح من النحـاس كـذلك. على أن النحاس الذى استعمل فى تلك الفترة المتقدمة ، لم يكن نحـاسا خالصا ، بل كان يضاف إليه فى معظم الحالات مقادير جـزئية من معادن أخرى لا تزيد نسبتها فى معظم الأحيان عن واحد فى المائة منها.

وفى عهـد الدولـة الحديثـة [٢]حل البرونز محل النحـاس، والبرونز هو خليط من عـدة معـادن أهمها النحـاس والقصـدير. وقـد استعمل البرونز بكثرة فى صناعـة التماثيل[٣] المجوفة مثل قناع رأس رمسيـس الثانى، وكذا التماثيل[٤] غير المجـوفـة . وقد ورد فى نصـوص الدولة الحديثـة مـا يسمى (بالبرونز الأسود) ولكنه لم يتوصل حتى الآن إلى معرفة طريقة تكوينه .

أما الحديد فقد وجد بقلة فى مقـابر العصر المبكر ، ويبدو أنه لم يستخدم بكثرة إلا فى الدولة الحديثة .

ويعتبر الذهب من أقـدم المعادن التى عـرفتها مصر بعد النحـاس، وهو متـوفر بها، إذ أن المنطقـة المحصـورة بين وادى النيل والبحر الأحمر كـانت غنية بمناجم الذهب، وكان صانعوه على مـا يبدو يتمتعون بمركز ممتاز بين باقى صانعى المعادن الأخرى .

---

(١) Early Islmic Pottery by Arthur lane P. 38 .

(٢) مصر والحياة المصرية القديمة .

(٣) Die Keramic im Euphrate und Tigris geliet P. 82 .

(٤) v, ucas : Ancieut Egyption Material & Industries

وفى الدولة الحديثة كـان أحد (المشرفين على صيـاغ الملك) يسمى نفسه (المشرف على الفنان فى مصر العليا) وقـد ذكر أيضـا أنه يعرف (الأسرار فى بيـوت الذهب[1]) ولعله يعنى بهذه الأسرار صنـاعـة تماثيل الآلهة التى ينبغى أن تظل خافية .

وكانت حرفة الصياغـة وراثية أى أنه يتوارثها الأبناء عن الآباء وبذلك كانت تتأصل فى الأسر على نحـو ما كان الأمـر مع المصريين والمثالين. ومن العجب حقا أن يستمر هذا النظام معمولا به فى مصر طوال عصورها حتى أوائل القرن العشرين .

أما عن صيـاغة الذهب فـإن مصر قد وصلت فيها إلى درجـة كبيرة من حيث دقة الصناعة وأناقـة الأشكال وإحكام الصنعة، وحسبنا هنا الإشارة إلى بعض القطع الذهبية التى تزخر بها متاحف العالم، وترجع فى تاريخها إلى فترات مختلفة مـن العصر الفرعونى. فهنـاك الأساور [2] الأربعة التـى عثر عليها فى أبى دوس من الأسرة الأولى والعقود والمسـامير من الأسرة الثالثة ورأس صقـر من الأسرة السـادسـة ثم الأدوات الذهبيـة التى وجـدت فى دهشور ولاهون من الأسرة الثانية عشرة .

أما عن الحلى والأوانى والأثاث المغطى بالصفائح الذهبية ذات النقوش الجميلة التى عثـر عليها فى مقبرة (توت عنخ آمـون)[3] فحدث عنهـا ولا

---

(1) Ross : The Art of Egypt through the Ages .

(2) Wainwright : Egyption Bronze - Making III antiquty .

(3) Vernier : v,a bijouterie et la joaillerie Egytnne.

حرج . وكذلك الصفائح المطروقـة والمثبتة على جدران مقبرة (تى) بسقارة والتى ترجع إلى الأسرة الخامسة وغيرها مما لا يتسع المجال لحصرها .

ولم يقتصر الصانع المصرى على إتبـاع طريقة واحدة فى زخـرفة الذهب، بل استخـدم طـرقـا متعـددة فـاستعمل طريقـة الطرق لعمـل الزخـارف المجسمـة والسبك ثم تزخـرف بالنقـوش المحفورة أو المضغـوطة. وكـان يصنع من الذهب صفائح رقيقة لتغطية الأثاث الخشبى، وكانت تثبت تلك الصفائح بمسامير من الذهب أيضا .

كما كـان يصنع من الذهب أسـلاكـا رفيعـة لاستعمالها بعـد تلوينهـا فى زخرفة المعـادن الأخرى كالفضة والنحاس، ومثـل هذه الطريقة عرفت فى العصر الإســلامـى باسـم (الكفت)[1] ومـــا تزال. وقـــد أسهب الأســاتذة William[2] و Petrie Vernier فى وصف الحلى وطـريقـــة زخرفتها أما عن طريقة الصناعة فإنها لا تخرج عما ذكرناه من طرق ، وهى : الطرق ، والسبك، ثم الزخــرفـة بالحفـر أو الضغط أو الكفت أو استعمال المينا .

على أن ما يشهد ببراعـة الصانع المصرى حقا فى ذلك العصر المبكر، هو زخرفـة المعادن الأخرى كـالفضة والنحاس والقصـدير بالذهب، وتعرف هذه الطريقـة حاليـا بالتمويه أو التـذهيب. وكان يستخـدم طريقتين لعمل

---

(1) Petrei : The rogal tombs, How ard Corter : The Tamb of tut - aukh - Amen . Vernier & Petrie .

(2) Petrie : the royal tombs .

هذه الزخرفـة. الأولى وهى عمل صفائح رقيقـة من الذهب ثم تثبيتها على المعدن الآخر بواسطة الطرق فقط .

أمـا الثـانيـة فهى عمل أوراق غـاية فى الدقـة مـن الذهب ثم تثبت على المعدن المراد زخـرفته بواسطة مادة لـزجة مثل الصمغ أو الغرى. وقـد عثر على أدوات كثيرة من النحاس ملبسـة بالذهب أو مذهبـة، وترجع إلى جميع فترات التاريخ المصرى القديم منذ الدولة القديمة .

على أن ما يدعو إلى الإعجاب حقا ، هى المقدرة الفائقة التى وصل إليها الصانع والفنان المصرى، فى الصناعات الكيميائيـة حتى أنه أصبح قادرا على أن يغير من ألوان المعـادن حسب أغراضـه وهواه. فقـد استطاع أن يحصل على تسعة ألوان لمعدن الذهب قوامها اللون الأصفر ومشتقاته التى تميل إلى الخضرة أو الحمرة أو اللون الرمـادى . وكان يصل إلى ذلك بإضافـة مقادير معينة من معادن أخرى إلى الذهب ، ثم تسخينها .

ومن ألوان الذهـب التى تسترعى الانتبـاه، هو اللون الأحمر الوردى ، الذى صنع منه الحلى الذى عثر عليه فى مقبرة الملكة (تى) من الأسرة الثامنة عشرة وأقـراط رمسيس الحادى عشر من الأسرة العشرين، هذا بالإضافـة إلى قطع حلى توت عنخ آمون العديدة .

وقد استطاع الأستاذ Petrie بعد تحليل قطع من حلى توت عنخ آمون ، أن يعـرف طريقـة الحصـول على هذا اللون ، وهـى أن يغمس الذهب فى أملاح أكسيد الحديد ثم يسخن فينتج اللون الأحمر الوردى .

ومما يجدر ذكره أن المصريين القدماء قد أكثروا من استعمال المينا بنجاح كبير، فى زخرفة معدن الذهب، فقد استخدموا (المينا ذات الفصوص) وهى التى تعرف الآن باسم Cloisonner وطريقتها هى أن تجعل سائر خطوط النقوش من خطوط بارزة من الذهب، ثم تملأ المسافات بينها بأكاسيد معدنية مذابة تصير بعد حرقها مادة زجاجية ملونة يحدث منظره من الذهب تأثيرا عجيبا. كما استعملوا (المينا) بطريقة أخرى وهى حفر النقوش فى الذهب ثم ملء تلك الحفر بمادة المينا الملونة وتعرف هذه الطريقة باسم Champlevé .

أما معدن الفضة فقد كان فى نظر المصريين القدامى أغلى المعادن الثمينة، فقد كانت النصوص تذكرة قبل الذهب، هذا بالإضافة إلى أن ما عثر عليه من الفضة أقل بكثير مما عثر من الذهب، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن الفضة لا توجد فى مصر نفسها ولا يعرف على وجه التحقيق أين كان يستورد (الأبيض) وهو ما كانت تعرف به الفضة فى اللغة المصرية .

ومنذ الأسرة الثامنة عشرة، بدأ يكثر ظهور الفضة، ومع ذلك فإن استعمال الفضة على نطاق واسع لم يحدث إلا متأخرا، فقد عثر على توابيت مغطاة بصفائح من الفضة وعلى مجموعة من الأوانى الفضية فى مدينة تنيس وترجع إلى الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين .

وعلى الرغم من قلة وجود معدن الفضة فإن مصر عرفت استخدامه (فى تفضيض) الأوانى النحاسية فى عصر متقدم، فقد عثر على أبريق من

النحـاس المفضض من الأسرة الثـانيـة، كما عثـر على سكاكين مفضضـة فى أدفو من الدولة القديمة .

وكانت الطريقة المتبعة فى هذه العملية هى بواسطة تثبيت صفائح رقيقة من الفضة على النحـاس أو البرونز بواسطة الطرق على أن تتم هذه العملية قبل البدء فى عملية تشكيل الآنية .

التحف المعدنية فى مصر
منذ العصر الفاطمى

لم تكن لمصر شهـرة فى صناعة المعـادن فى العصر الإسـلامى قبل العصر الفـاطمى إذ لم نعثـر على شىء يذكـر منهـا، أمـا فى العصر الفـاطمى عصر الرخـاء الاقتصادى وتكوين خـلافـة مستقلة كان سببـا فى انتشار صناعـة المعادن بها. فقـد أطنب مؤرخو مصر فى العصـور الوسطى عما كانت تحويه قصور الفاطميين من كنوز ونفائس ومن أهمها التحف المعدنية .

ومن أهـم هذه التحف مجموعة من التماثيل المجـوفة التى كانت تستعمل كمباخـر توضع فيها الجمـرات، وهى تشبه التماثيل المعـدنية المجـوفة التى صنعت فى إيران فى القـرن الرابـع والخامس للهجـرة، وإن كـانت أضعف منها فى الشكل العام وفى الزخارف .

كما كـانت تستعمل هذه التماثيل المجـوفة كصنابير لـلآنية أو كفـوهات للفساقى والنافورات، ومن أشهر الأمثلة لذلك تمثـال حيوان خرافى يعرف بالعنقاء (من البرونز) الموجـود الآن بجبانة مدينة بيزا بإيطاليـا، الذى يقال إنه نقل إليها على يد عمورى ملك بيت المقدس (سنة ٥٦٩ هـ/ ١١٧٣م). وقـد غطى جسم العنقـاء وأجنحتهـا بنقـوش على شكل الريش وقشـور

السمك ورسوم نباتية هندسية أخـرى، كما يحتوى أشرطة بها كتابات كوفية بالأسلوب الفاطمى كلها دعاء ومدح وإطراء فى صاحبها، مثل بركة كاملة ونعمة شاملة وهى العبارة المتواترة فى كل التحف الفاطمية .

كما وجـد فى العصر الفاطمى مجمـوعـة كبيرة من التماثيل المجوفـة التى تستعمل كمبـاخر توضع فيهـا الجمرات وهى تشبـه التماثيل المجوفـة التى صنعت فى إيران فى القـرن الرابع والخامس بعد الهجرة وإن كـانت أضعف منها من حيث الشكل العام والأسلوب الزخرفى .

كما صنعت فى العصر الفـاطمى تماثيل مجوفـة، ذات مقـابض كبيرة، مما يدل على أنها كـانت تستعمل لوضع السـوائل بها. وهى التى عـرفت فى العصـور الوسطى فى أوروبا باسـم (أكـوامـاتيل) وهى الأوانى التى كـان القسس يستعملونها فى غسل أيديهم قبل القداس وفى أثنائه وبعده .

وهناك مجمـوعة من التحف المعـدنية التى ترجع إلى العصر الفـاطمى . تقتصر زخارفهـا على رسوم محزوزة فى المعدن الذى كـان فى معظم الأحيان من البرونز . وقـوام هذه الزخـارف دوائـر تضم بينهـا حيـوانات وطيـور وأوراق نبـاتيـة تشبه تلك المرسـومـة على الخزف ذى البرق المعـدنى وعلى النسيج المعاصر .

وتنسب إلى العصر الفـاطمى مجمـوعـة قليلة من الشماعـد، أو الموائـد الصغيرة للزينة أو حوامل توضع فوقهـا المسارج. وقد اختلف علماء الآثار فى نسبتها إلى مصر حتى استطاعت الدكتـورة آمال العمرى إثبـات نسبتها

إلى مصر فى العصر الفـاطمى، وذلك اعتمادا على مـا عثـرت عليـه منهـا فى مقابر مدينة أسوان التى ترجع إلى العصر الفاطمى .

وقد وجدت على هذه الشماعد كتـابات بعضها دعائى وعبارات مأثورة مثل (لكل أجل كتاب). كما وجد اسم الصانع منقوشا عليها مثل عمل أبو القاسم بن المكى، صنعه أحمد بن محمـد. وكل هذه العبارات مكتوبة بالخط الكوفى المزهر وهو الأسلوب الذى انتشر وتطور فى العصر الفاطمى .

وتتكون هذه الشماعد الفـاطمية من عمـود مكون من بدن أسطوانى أو مثمن الشكل، ينتهى من طرفيـه بشكل رمانة. ويعلو الرمـانة العليا قـرص يتـوسطه أحيانا مكان لوضع الشمعـة، وتعتمـد الرمانة السفلى على قـرص مقعـر يقـوم على ثلاث أرجل حيـوانيـة. على أن هذا الشكل من الشماعـد الذى انفـردت به مصر استمـر حتى العصر المملوكى مع بعض تغيرات فى التفاصيل وليست فى الجوهر مثل الزخرفة والكتابات وما إليها .

كما عثـر فى العصر المملوكى على نوع مـن الشماعـد، يجمع بين أسلوبين من الشماعـد التى وجـدت فى العصر الفـاطمى، وشماعـد العصر الأيوبى، وهى التى أطلق عليها بعض علماء الآثـار اسم شماعد المآذن . وتتكون هذه الشماعـد من قاعـدة شبه مخروط ناقص يعلوه عمـود تتخلله عدة رمـانات على غرار شماعد العصر الفاطمى .

ومن أنواع شماعـد المآذن نوع آخـر يتكـون من قـاعـدة على شكل قبـة منبعجة بعض الشىء ويعتمد على أرجل حيوانية، ويقوم فوقها عمود يشبه عمود شماعد العصر الفاطمى غير أنه أكثر رشاقة وارتفاعا .

التحف المعدنية فى مصر
فى العصر الأيوبى والمملوكى

أما عن صناعة المعادن فى مصر فى العصر الأيوبى فمن المعروف أن كثيرا من صناع المعادن قد هاجر من الموصل إلى مصر والشام أمام الغزو المغولى واشتغلوا فى خدمة الأمراء الأيوبيين فى مصر والشام .

ومن الطبيعى أنهم نقلوا معهم أسلوبهم الفنى، وعلى ذلك فقد أصبح من العسير فى كثير من الأحيان تمييز التحف المعدنية المصنوعة فى مصر والشام عن تلك التى صنعت فى بلاد الجزيرة، اللهم إلا إذا سجل على التحفة مكان صناعتها .

على أنه يمكننا فى بعض الأحيان تمييز التحف المصنوعة فى بلاد الشام فى القرن الثالث عشر، وذلك اعتمادا على الزخارف المكونة من الأساطير والموضوعات المسيحية ، والتى كان يقبل على اقتنائها الصليبيون .

ومن أبدع الأمثلة لذلك إناء كبير من مجموعة دوق دارنبرج تضم زخرفته مناظر دينية مسيحية كقصة البشارة ورسم السيد المسيح والعذراء والعشاء الربانى. وعلى هذه التحفة كتابة باسم السلطان صالح نجم الدين أيوب آخر سلاطين الأيوبيين بمصر والشام .

وقد وصلت صناعة المعادن غايتها فى مصر فى العصر المملوكى فقد اجتمعت عدة عوامل ساعدت على نهضة هذ الصناعات وتطورها. أولاً الازدهار الاقتصادى ثم هجرة صناع الموصل، ثم ازدهار الذوق الفنى.

فقد أصبحت مصر ملتقى الفنون الواردة مع منتجات الشرق الأقصى والهابطة من أوروبا، هذا فضلا عن الذوق المحلى الأصيل. وقد أدى هذا الازدهار الصناعى إلى تنويع وتعدد التحف المعدنية التى كانت قاصرة قبل العصر المملوكى على أنواع معينة من الأوانى والأدوات، فأصبحت فى العصر المملوكى تشمل الأبواب المصفحة والشماعد والتنانير وكراسى العشاء والصناديق والعلب والمقلمات وجميع أوانى المائدة .

وأود أن أسجل هنا ظاهرة انفردت بها التحف المعدنية التى صنعت فى مصر فى العصر المملوكى، ألا وهى اختفاء الرسوم الآدمية والمناظر التصويرية اختفاء يكاد يكون تاما، فقد حل محلها الخط الثالث المملوكى الجميل المرسوم على أرضية مورقة وقد تظهر هنا وهناك بعض عناصر حيوانية محورة فى كثير من الأحيان لا يكاد يلحظها الإنسان، إذ أن الزخارف النباتية تطغى عليها خاصة وإنها صغيرة الحجم ، الأمر الذى يجعلها تبدو وكأنها ورقة أو زهرة أو ثمرة نباتية .

وهناك مجموعة كبيرة من التحف المعدنية نقش عليها أسماء سلاطين بنى الرسول الذين حكموا اليمن سنة ٦٢٦ هـ/ سنة ٨٥٨ هـ (سنة ١٢٢٩/ ١٤٥٤م) وكانوا معظم الأحيان على وفاق سياسى وعلاقات

طيبة مع سلاطين المماليك بمصر، ولذلك فقد كانت هذه التحف تصنع باسمهم فى القاهرة وعلى ذلك فهى من الناحية الفنية تتبع الأسلوب المملوكى .

على أن صناعة المعادن فى مصر أخذت تتدهور فى نهاية العصر المملوكى وذلك نتيجة للتدهور الاقتصادى والسياسى، أما فى العصر العثمانى فقد انصرف صناع المعادن المكفتة بالفضة والذهب وأقبلوا على صناعة المعادن المخرومة والمزخرفة بالمينا والمرصعة بالأحجار شبه الكريمة المتعددة الألوان .

التحف المعدنية فى الأندلس والمغرب

من المعــروف أن الفنون والأسـاليب الفنيــة الإسـلاميــة ظهـرت فى الأندلس وشمال أفـريقية فى نهاية القـرن الثـانى للهجرة، على يد أمـراء بنى أميـة الفارين مـن وجه الخلافـة العبـاسية فى المشرق، ومن ثـم فقد عـرف الطراز الإسـلامى فى المغـرب والأندلس باسم (الطراز الأمـوى الغـربى) وأخذ هذا الطراز يتطور حتى بلغ غـايته فى القرن الرابع الهجـرى (العاشر الميلادى).

ولعل من أهم التحف التى صنعت فى الأندلس فى القرن الرابع للهجرة مجمـوعة من الصناديق الخشبيــة المصفحـة بالفضة المذهبـة. والواقع أننا لا نجـد مثيلا لهذه الصناديق المصفحـة المصنوعة بالفضـة المذهبة والمصنوعـة بطريقة القالب مع الضغط الشديد والدق البسيط فى غير الأندلس .

وقد امتازت هذه الصنـاديق من الناحية الزخرفية باحتـوائها على وحدة زخرفية نباتية واحدة، كررت فى صفوف منتظمة تشبه إلى حد كبير أسلوب سامرا الثالث على الجص. كما احتوت على كتابات كوفية مؤرخة نذكر منها

على سبيل المثال النص التالى : بسم الله بـركة من الله ويمن وسعادة وسرور دائم لعبد الله الحكم أمير المؤمنين المستنصر بالله، مما أمـر بعمله لأبى الوليد هشام ولى عهد المسلمين ثم على يد جوذر فتاه .

كما اشتهرت الأندلس فى القرن الرابع الهجرى بصناعة تماثيل مجوفة على غـرار ما صنع فى مصر فى العصر الفـاطمى، الأمـر الذى جعل بعض علماء الآثار يقـــولون بنسبتهـــا إلى مصر، أو أنها صنعـت بأيدى عمال مصريين، ولكننى لا أؤيد هذه الآراء .

ذلك أن تماثيل الأندلس تبـدو فى شكلها العام أكثـر دقة ومـراعاة لعلم التشريح إذا استثنينا من ذلك تمثال العنقاء الموجـود بمقابر بيزا بإيطاليا، كما أنها انفردت باحتوائهـا على زخارف نباتية قالبية مكونة من وحـدة زخرفية واحدة تملأ جسم التمثال كله .

ولو أضفنا إلى ما تقدم أن هذه التماثيـل لم تستخدم كأوان لحفظ السوائل كما هو الحال فى التماثيل (الأكـوامـانيـل) الفـاطميـة، إذ أنها لا تحتـوى على مقبض بل أنها كانت تستعمل كفوهة للنافـورات التى كانت تزخر بها دور وقصور الأندلس لتبين لنا أنه ليس من المستبعـد، بل الراجح عندنا أنها من صناعة الأندلس .

وفى القرن السابع والثامن للهجـرة نهضت صناعة المعادن فى الأندلس، فظهرت كثير من التحف المعدنية المزخرفة ذات الزخارف الكتابية والنباتية ففط. ومن أجمل الأمثلة لذلك ثريا مكن البرونز عثر عليهـا فى مسجد قصر

الحمراء تحتـوى على كتابة بخط مغـربى باسم أبى عبدالله الثـالث وهو من سلاطين بنى نصر سنة ٧٠٥ هـ/ ١٣٠٥م .

وقد ازدهرت صناعة الأسلحـة فى الأندلس وخاصة فى عصر دولة بنى الأحمر، فقد كانت طليطلة والمرية واشبيلية ومرسية من أشهر مدن العالم فى صناعـة الأسلحـة المزخـرفـة بالتكفيت، والمينا المتعـددة الألوان فى القـرن الخامس عشر والسادس عشر .

الفصل الرابع
التحف الزجاجية

الزجاج المصرى
طريقة الصناعة
الزجاج ذو البريق المعدنى
البللور الصخرى
الزجاج فى العصر الأيوبى
الزجاج فى العصر المملوكى
الزجاج الإيرانى

الزجاج المصرى

من الثـابت أن المصريين القـدماء هم أول من اخترع صناعـة الزجـاج، وكان ذلك منـذ الأسرة الخامسة على أقل تقدير، كما تـدل على ذلك حبات الخرز وكذا عيون التماثيل وكذا بعض الأوانى الزجاجية. هذا بالإضافة إلى أفران صناعة الزجاج، التى عثر عليهـا بمدينة طيبة والتى يرجع تاريخها إلى عهد الملك امنيحتب الثانى من الأسرة الثامنة عشرة .

كما عثر فى تل العمارنة على أفـران زجاج من عهـد أخناتون، وأخرى فى جنوب بحيرة فى وادى النطرون، يرجع تاريخهـا إلى الأسرة العشرين. وإذا كـــان كثير من المؤرخين والأثريين، ينسبـون اختراع الـزجـاج إلى ســوريا والعراق أو إلى الفينيقيين فى لبنان، إلا أننا لم نعثر حتى الآن على أفران تثبت بالدليل المادى قيام هذه الصناعة فى تلك المناطق .

وقـد ظلت مصر صاحبـة اليد الطولى فى مضمار صناعـة الزجاج، فقـد كـانت لمدينة الإسكندرية شهـرة كبيرة فى العصر اليـونانى، وظلت محتفظة بمكانتهـا هذه ، كمـركـز لصناعـة الزجـاج فى العصر الرومـانى. إذ تحدثنا

المصـادر التاريخيـة بأن الإمبراطور تيبريوس Tiberius قد استقـدم صناع صناعة زجاج الإسكندرية ليقيموا له أول مصنع للزجاج فى روما .

وقـد بلغ مـا كـانت تنتجه مصر من المصنـوعات الزجـاجيـة حـدا من الاتقـان والوفـرة حتى أن الإمبراطور الرومـانى سيفـروس Alexander Severus طلب أن يكون جزء من جزية مصر ، من مصنوعـاتها الزجاجية، كما قيل إن الإمبراطور نيرون ، قد دفع خمسين جنيهـا ذهبيا ثمنا لكوبين من الزجاج من صناعة طيبة .

وقد تطورت صنـاعة الزجاج فى مصر فى العصر الرومـانى تطورا كبيرا نتيجـة للتطور الصناعى، فقد وصـل صناع الزجاج فى مصر إلى استخـدام أنبـوبة لنفخ الـزجـاج فى الهواء، ثم وصلوا بعـد ذلك إلى طـريقـة النفخ فى القلب، وهما الطريقتان المستخدمتان فى مصر حتى اليوم فى صناعة الزجاج اليدوى.

كما عـرفـت مصر فى ذلك العهـد، لأول مـرة صناعـة ألواح النـوافـذ الزجـاجيـة، كما عـرفت الفسيفسـاء الحَجـرية التى استخـدمهـا المصريون القـدماء، كما استخـدم ترصيع الجص بالزجـاج فى أشكال هندسية بديعـة التكوين. على أن أعظم ما وصلت إليـه مصر فى صناعة الزجاج منذ العصر الرومـانى واستمـر فى العصر البيـزنطـى وأوائل العصر الإسـلامى، النوع الذى عـرف بـاسم الألف زهرة Millflori وذلك لتعـــدد ألوانها وتداخل بعضها فى بعض فى تكوينات لا إرادية غاية فى الجمال .

وإزاء السياسة الحميدة التى انتهجها العرب مع البلاد التى فتحوها، وهى ترك الصناعات والحرف والصناعات والفنون فى أيدى أهلها، فقد ظلت صناعة الزجاج كغيرها مع باقى الصناعات المصرية، قرابة قرنين من الزمان، تسير وفق الأساليب التى كانت سائدة فيها من قبل .

أما فى العصر العباسى وخاصة بعد نشأة مدينة سمراء فى أوائل القرن الثالث الهجرى فقد بدأت جميع الحرف والفنون تتميز بأسلوب وطابع إسلامى واضح، فقد اختفت الرسوم الآدمية والحيوانية، كما حورت الرسوم النباتية، وظهرت الكتابات العربية كعنصر زخرفى واضح .

وقد كانت الأساليب الفنية والزخرفية مشتركة إلى حد كبير بين دول الشرق الأوسط الإسلامى مصر وسوريا والعراق حتى أصبح من الصعب فى كثير من الأحيان نسب التحف الزجاجية إلى إقليم محدد، اللهم إلا إذا وجد عليها ما يثبت ذلك. فقد كانت الإسكندرية والفيوم وحلب وصيدا وصور وانطاكية من أهم مراكز صناعة الزجاج فى القرون الأربعة الأولى للإسلام، وقد تميزت منتجات تلك الفترة بلونها الأبيض المائل إلى الأخضر بدرجاته. كما تميزت وتعددت أشكالها وإن كانت أشكالها الخارجية غير دقيقة بخلاف ما عهدناه فى العصر البيزنطى من دقة الأشكال، مما يدل على أن الصانع كان حريصا على استعمال القالب مع النفخ .

ومن أمثلة الأوانى الزجاجية التى وجدت فى أوائل العصر الإسلامى، دوارق ذات أبدان كروية أو كمثرية أو بيضاوية الشكل، وذوات رقبة

طويلة مخروطيـة الشكل، تنتهى بفــوهة واسعـة يضغط جـزء من محيطهـا لاستعماله كصنبور لصـب السوائل. وتزود هذه الدوارق أو القـوارير عادة بمقبض لحمله منه .

هذا بالإضافة إلى قنينات صغيرة وذات بدن متعـدد الأضلاع أو كروى أو بيضـاوى، من المرجح أنها كـانـت تستعمل للعطور أو الكحل أو غيرها من مواد الزينة .

طريقة الصناعة

أمـا عن الأسلـوب الصناعى والزخـرفى الذى استعمـل فى صناعـة وزخرفة الزجاج فى أوائل العصر الإسلامـى، فقد ظلت على ما كانت عليه من قبل من حيث الأسلوب الصناعى، من نفخ فى الهواء، ونفخ فى القالب، لعمل التضليعات والتفصيلات الكثيرة من رسوم هندسيـة ونباتية وكتابية التى حلت محل الرسـوم الآدميـة والحيوانيـة التى كـانت شائعـة فى العصر الرومانى .

كما استعملت طريقـة الزجـاج فى الـزخـرفـة سـواء كـانت بنفس لون العجينة أو ملونـة وذلك فى عمل خطوط بارزة رفيعـة أو سميكة حسب الحاجة تلتف حول الرقبة أو البدن. كذلك استمرت الزخرفة بالختم ، التى كـانت تحتـوى غالبـا على كتـابات عـربية تتضمن اسم صـاحب الآنيـة أو صانعهـا أو جمل دعائيـة. كما استعملت طريقة السحب بالملقـاط لإحداث زخارف ناتئة .

ولعل أقـدم مـا وصلنا حتى الآن من الزجـاج الإسـلامى المؤرخ، هى صنج وأختام ومكاييل وإلى مصر، قـرة بن شريك، التى ترجع إلى سنة ٩٠

هـ . وقد كانت المكاييل تتألف عادة من أوان زجاجية يميل لونها إلى اللون الأخضر أما شكلهـا فهو إمـا مخروطي أو بيضاوى أو كـروى ذات فوهات واسعة أو ضيقة حسب الغرض الذى صنعت من أجله .

ولعل أهم ما فى هذه المكاييل هو احتواؤها على قرص مستدير توجد فى أعلى أو أسفل الفوهة أو البـدن يحتوى على كتـابات عربيـة فى عدة سطور، تبـدأ بالبسملة تليها عبـارة الوفـاء فى الكيل ثم أمر الوالى أو عـامل الخراج بصنعـه ، ثم نوع المكيـال سواء للبقـول أو السـوائل ، ثم اسم المشرف على صنعه ثم يختم النص بكلمة واف مما يدل على شرعية المكيال .

وقد حظى الزجاج فى العصر العباسى بتطور صناعى وزخرفى كبير لعل مـرجعـه هو إقبـال الخلفـاء على اقتنائـه، فقـد ذكـر لنا الصـولى فى كتـابه «الأوراق» عند حديثـه عن أخبار الخليفة الراضـى بالله والمقتفى بالله أنه قد عمل لهما من الأوانى الزجـاجيـة مـا لم يعمل للملـك منه من قبل ولا بذل فى أثمانها ما بذل حتى اجتمع لهما ما لم يجتمع لملك قط .

كما بلغ من شغف خلفاء العباسيين بالأوانى الزجاجية أن استقدموا من كل بلد مهرة الصناع فى هذه المهنة، حتى إن الشعراء نظموا فيه الشعر، فمن ذلك قول ابن تميم يصف قدحا من الزجاج فيقول :

يا حسنه قدح يضىء زجاجـه	ليـل الهموم إذ ادلهـم وسعـا
أهدبته مثل النهار فإن خـوى	صرف المدام غدا نهارا أشمسا

الزجاج ذو البريق المعدنى

وقد تأثر الزجاج المصرى فى العصر الطولونى بالزجاج العراقى إلى حد ما، فقد تطورت أشكاله بحيث أصبح يشبه أشكال المعادن التى عرفت باسم ما بعد الساسانى (Post - Sasauian) ، كما احتوت على كتابات كوفية بأسلوب الخط السائد فى العصر الطولونى وبعضها احتوت على أسماء أمراء .

ومن أحسن الأمثلة لذلك القطعة المحفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك والثانى فى مجموعة أرنست كوفلر بسويسرا، والتى كتب عليهما سطران، جاء فى نص السطر الأول «مما عمل للأمير» ربيعة. ومن المرجح أن يكون الأمير ربيعة هو ابن أحمد بن طولون. وجاء فى السطر الثانى «نصير بن أحمد بن هيثم» ولعله اسم الصانع .

ولعل الجديد بالاهتمام بالنسبة لزخرفة الزجاج فى العصر العباسى فى مصر هو باستعمال مادة البريق المعدنى فى الزخرفة، وقد جمعت السيدة مايسة محمود القطع الزجاجية المؤرخة المزخرفة بالبريق، وانتهت إلى

ترجيح وجود مصانع رسمية للدولـة لصناعة الزجاج فى العصر العباسى، على ما كانت عليه مصانع الطراز الخاصة والعامة بالنسبة للنسيج.

كما أثبتت أن البريق المعدنى وجـد فى مصر على أقل تقدير، منذ منتصف القرن الثانى الهجرى وإن كان قد استعمل فى الزجاج على قلة. وأقدم قطعة مؤرخـة ومرسـومة بالبريق، عثـرت عليها بعثة مـركز البحـوث الأمريكى بالقاهرة فى حفـائرها بمنطقة الفسطـاط سنة ١٩٦٥ وهى محفوظة بمتحف الفن الإسـلامى بالقاهرة بـرقم (٢٣٢٨٤) ونص الكتابة عليهـا «بسم الله الرحمن الرحيم عبـد الصمـد بن على أصلحه الله» وعبـد الصمـد هذا ، هو والى مصر سنة (١٥٥ هـ/ سنة ٧٧٢ م).

والقطعـة الثانيـة عبارة عن قـاع إناء محفوظ فى متحف الفن الإسـلامى بالقاهرة تحت رقم (٦ / ١٢٧٣٩) عليـه كتابة كوفيـة نصها «مما يدل عمل فى طراز الفيلة بمصر (سنة ١٦٣ هـ/ سنـة ٧٧٩م). ويقع هذا التـاريخ فى عهد والى مصر، داود بن محدود الحوشى وكنيتـه أبو صالح، الذى تولى من قبل الخليفة العباسى المهدى. ولما كـانت فيلة بالفسطاط ، إذن فهذا يؤيد ما ذهبت إليـه السيـدة مـايسـة من أن الدولـة كـانت تملك مصنعـا أو طرازا للزجاج فى منطقة فيلة بالفسطاط .

كما عثـر فى العـراق فى حفـائـر الأخيضر سنـة ١٩٦٦م على قطعـة من الزجاج مكسورة، عليها زخـارف بالبريق المعدنى لرسم غزال وكتابه «كل هنيـا ومـريا». وقـد نسبت هذه القطعة إلى العـراق فيما بين القـرنين الثـانى والثالث الهجريين .

كما عثر فى مدينة الرقة على قدح من الزجاج عليه زخارف بالبريق المعدنى وكذا خمسة سطور من الكتابة جاء فيها عبارة «عمل دمشق» وقد أرجعها الأستاذ أبو الفرج العش إلى أواخر القرن الثانى الهجرى .

وقد ازدهرت صناعة الزجاج فى العصر الفاطمى ازدهارا كبيرا وبخاصة فى الزخرفة بالبريق المعدنى فقد كان الزجاج يستعمل لونين من البريق فى القطعة الواحدة، مما يدل على تمرسه فى استعمال هذا الطلاء المعدنى على الزجاج .

كذلك تنوعت وتعددت أشكال الأوانى المصنوعة من الزجاج فى العصر الفاطمى مثل قطع الشطرنج ومقلمات وقلل زجاجية وزهريات وقماقم، كما ابتكرت لعب الأطفال وتماثيل للطيور والحيوانات الزجاجية من الزجاج الأحمر أو الأخضر أو الأزرق . وقد أضيفت إليها تفاصيل كثيرة كالأرجل والأجنحة وقواعد لحملها .

ومما يدل على تقدم صناعة الزجاج وازدهارها فى العصر الفاطمى ظهور شخصية الزجاج، وذلك بكتابة اسمه على منتجاته بعد أن كانت شخصيته مختفية وراء الأسلوب العام. فقد عثرنا على قطعة من الزجاج لونه مائل إلى الخضرة، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى، مزخرفة بالبريق المعدنى عليها خمسة سطور من الكتابة النسخية نصها «عمل عباس بن نصير بن أبى يوسف بن حرير بن سعيد القلاوى».

كما وجدت قطعة باسم مرزوق بن مرزوق، كما كان أبو جعفر الوزير أبى فضل بارعا فى صناعة الزجاج. كما توجد قطعة من الزجاج بمتحف

بناكى بأثينا عليها اسم سعد ، لعله سعد الخزاف وأنه كان يمارس الصناعتين الخزف والزجاج .

أما عن مراكز صناعة الزجاج فى مصر فى العصور الوسطى، فكانت الفسطاط والفيوم والإسكندرية والأشمونين والشيخ عبادة، كما أشار أبو صالح الأرمينى وابن حوقل، أنه كان يوجد بجبل المقطم أفران لصناعة الزجاج .

البللور الصخرى

وقـد اشتهـر العصر الفـاطمى بصناعـة التحـف المصنوعـة من البللور الصخـرى، وبرغم أن البللور الصخـرى مـادة طبيعيـة غير مصنعـة، وإن صناعتـه لا تدخل فى باب صناعـة الزجـاج، بل تدخل فى صناعـة النحت والحفر فى الأحجار الصلبة، إلا أنه اقترن بالزجاج .

فقـد أطنب مـؤرخـو العصر الفـاطمى فى ذكـره وأفـردوا له الفصـول الطوال . ولعل من أهم القطع البللورية التى ما تزال باقيـة حتى الآن قطعة شطرنج فى مجمـــوعـــة الكونتيســة دى بهاج(Contesse du Behague) بباريس .

وكذا شمعدان من البللور الصخرى يتألف من عمود وقاعدة من ثلاثة أرجل على شكل حيـوان رابض وهو محفوظ بمتحف المتروبوليتـان وهناك شمعدان آخر شبيه للشمعدان السابق محفوظ بمتحف نورنبرج ألمانيا .

كذلك صنع الزجاجون فى العصر الفاطمى، نوعا من الزجاج السميك يقلدون بذلك البللور الصخـرى، وزخـــرفـوه بطريقـة القطع . ومـا يزال

يوجد حتى الآن ثلاثة عشر قدحـا من الزجاج السميك، على شكل الدلو ، تعـرف باسم كـؤوس القديسـة هدويج، لعل أهمهـا المحفـوظة فى متحف أمستردام فى كاتدرائية مدينة (مندن) بألمانيا وبمدينة (نورنبرج) وفى متحف غوطا وفى كاتدرائية هلبرشتاد بألمانيا .

الزجاج فى العصر الأيوبى

لقد بلغت صناعة الزجاج فى مصر والشام فى العصر الأيوبى درجة كبيرة من الرقى والازدهار، فقد سارت هذه الصناعة على النهج والأساليب التى كانت متبعة فى العصر الفاطمى .

وفى ذلك يحدثنا أبو شامة، عن الهدية التى أرسلها صلاح الدين الأيوبى والمكونة من عشرين قطعة من البللور الصخرى إلى نور الدين فيقول : «قال ابن أبى طيىء، وصل رسول نور الدين الموفق بن القيسرانى إلى الديار المصرية واجتمع بالسلطان الملك الناصر، وأرسل معه هدية إلى نور الدين، على يد الفقيه عيسى وهى عشرون قطعة بللور».

وقد شاع فى العصر الأيوبى زخرفة الأوانى الزجاجية بالمينا وتمويهها بالذهب. ولعل من أهم مميزات الزجاج الخام الذى زخرف بالمينا الميل إلى الاخضرار أو الاصفرار أو اللون البنفسجى .

كما اتسمت أشكال الأوانى بالرشاقة والانسيابية، التى امتازت بها كل منتجات العصر الأيوبى، ليس من حيث الشكل فقط . بل ومن حيث

الزخارف الحيـوانية والنباتية التـى دبت فيها الحياة مرة أخـرى بعد أن زال عنهـا أسلوب سـامراء المحـور . وقـد حظى الزجـاج الأيوبى بالزخـارف الكتـابيـة المكونة من الجمل الدعـائيـة مثل «العمـر السالم والجد الصـاعـد والإقبال» والدولـة الباقية والسـلامة الدائمـة و «العافيـة والنعمة السـابقة والراحـة» والإقبال الزائـد والجد الصـاعد والنعيـم الخالد وكلها مكتـوبة بالخط النسخى الذى أخذ يحل تدريجيا محل الخط الكوفى ذى الزاوية .

وقد قسم الـدكتور لام Lamm ووافق على رأيه كل من جـاء بعده من علماء الآثار، الزجاج الذى صنع فى العصر الأيوبى اعتمادا على زخـارفه إلى مناطق وتواريخ معينة ، فنسب إلى الرقـة الزجاج المزخـرف بالحبيبات التى ظهـرت على الكؤوس ذوات الفـوهات المتسعـة والأشرطة الكتـابيـة المحصورة داخل مناطق مستطيلة، وجعلهـا من أهم مميزات زجـاج الرقة، كما حدد الفترة الزمنية لزجـاج سوريا من ١١٧٠ - ١٢٧٠ وزجاج دمشق ما بين ١٢٥٠ إلى ١٣١٠ وزجاج الفسطاط ١٢٧٠ إلى ١٣٤٠ م .

وقـد استطاعت السيدة مـايسـة أن تبين أن هذا التقسيم الدقيق لا يخلو من المبالغة وبخاصـة بعد أن أثبتت بالدليل المادى أن الزخارف التى اعتمد عليها (Lamm) فى تقسيمـه إنما وجدت كلهـا مجتمعة فى كل إنتـاج العصر الأيوبـى، كما هو واضـح على زخـــارف العملـة التى تعتبر مـن الوثـائق المؤرخة، إذ فيها نقط وحبيبات وزخارف هندسية، مثل عملة صلاح الدين

والعـادل والصالـح نجم الدين. سواء مـا ضرب منهـا فى مصر ودمشق أو سوريا عامة .

ومن بين الرسـوم التى ظهـرت على زجـاج العصر الأيوبى الرنوك مثل زهرة الزنبق والنسر .

الزجاج فى العصر المملوكى

ولعل من أهم الأوانى الزجاجية المموهة بالمينا، التى بدأ ظهورها فى العصر الأيوبى وازداد انتشارها فى العصر المملوكى هى المشكاوات .

والمشكاة ، لغة هى الكوة التى توضع فيها وسيلة الإضاءة ، من مسرجة إلى قنديل قراية أو شمعة وما إليها . ثم أخذ من شكل الكوة وبداخلها وسيلة الإضاءة شكل المشكاة الزجاجية التى وضع بداخلها أداة الإضاءة . ولعل الفنان المسلم أراد أن يجسم ما جاء فى سورة النور من قوله تعالى «الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب درى ، يوقد من شجرة مباركة زيتونة ».

ويزخر متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بأكبر مجموعة من المشكاوات، إذ يبلغ عدد ما يقتنيه منها ثمانين مشكاة مزخرفة بالمينا ومموهة بالذهب هذا فضلا عن المشكاوات الخالية من الزخارف .

كما يوجد بمشهد الإمام الحسين رضوان الله عليه اثنتان وعشرون مشكاة مزخرفة ومموهة بالذهب باسم الظاهر أبى سعيد برقوق من القرن

(١٥م). هذا عـدا المجموعـات الخاصة الموجـودة بمصر وخارجهـا وكذا مجموعات متاحف العالم .

أمـا عن أشكال المشكاوات فلعل الأعم الغـالب منهـا يتكون من ثلاثة أجـزاء رئيسية، الرقبـة وهى مخروطية الشكل ذات فـوهة متسعة ويستـدق قليلا عند التصـاقها بالبدن أسفل حيث تلتحم بالبـدن. أما البدن فهـو إما كـروى أو بيضـاوى أو يكون منتفخـا فى الوسط ومسحـوبا من أعلى ومن أسفل حيث يلتحم بالرقبـة من أسفل. والجزء الثـالث وهى القاعـدة وهى مخروطيـة كذلك على شكل قمع مقلوب وكـان لكل مشكاة عادة مقـابض بارزة أو آذان قد تكون ثلاثة أو أكثـر تعلق بها سلاسل معدنيـة تجتمع كلها عند كرة بيضاوية الشكل تشبه النعـامة، من الزجاج أو من الخزف أو بيضة نعام حقيقية .

والقصـد من هذه الكرة هو حفظ تـوازن المشكاة فـلا تتأرجح. ويطلق الأوروبيون على هذه البيضـة اسم بيضة الشرق، وقد تـزود المشكاة بأنبوبة رأسيـة قصيرة من الداخل لتثبت فيها الـذبالة (الفتيل)، أو تتدلى بداخلهـا (قرايه) مثبتة بسلوك فى حافتها.

أمـا زخارف الأوانى الزجـاجيـة المموهة بـالمينا، وبخاصـة المشكاوات

---

(١) Early Islmic Pottery by Arthur lane P. 38 .

(٢) مصر والحياة المصرية القديمة .

(٣) Die Keramic im Euphrate und Tigris deliet P. 82 .

(٤) v, ucas : Ancieut Egyption Material & Industries

منهـا، فتعتبر فى العصر المملوكـى عمـلا فنيـا يقف على قـدم المسـاواة مع مدارس التصوير المعاصرة .

فقد حظيت المشكاوات بالزخارف الهندسية والنباتية المتأثرة بالأسلوب والفن الصينى، من حيث تحررها من جمود التجـريد فى أسلوب سـامـراء ، والقـرب من الطبيعـة إلى حـد كبير، مثل زهرة اللوتـس وزهرة نبـات الخشخاشى وزهرة عود الصليب أو عود الريح(Peony) وزهرة المرجريت وغيرها من الزهور . وقد تكون هذه الرسوم النباتية محصورة فى خامات أو أشكال هندسية أو منشورة فى بدن المشكاة .

أمـا الزخـارف الآدميـة والحيوانيـة فلم تلعب دورا يذكـر فى زخـارف المشكاوات، وإن كـانت زخارف الطيـور متأثرة بالفن المغـولى الصينى، كما كثـر استعمال الحيـوانات والطيـور الخرافيـة، ولكنهـا تشبـه إلى حـد كبير مـدارس التصـوير المعـاصرة . كما حظيت المشكاوات فى العصر المملوكى برسم الرنوك الحيوانيـة التى ترمز إلى القوة والشجاعـة وأهمها النسر والببر والفهـد . أو رنوك كتـابيـة وهى خـاصـة بالسـلاطين، أو رنوك وظائفيـة كالكأس والبقجة والسلاح والمقلمة وعصا البولو وما إليها .

كـذلك زخرت التحف الزجـاجية بالزخـارف الكتابيـة التى يمكن أن نقسمهـا إلى قسمين، كتـابات دينيـة تتضمن جمل دعائيـة أو آيات قـرآنيـة

---

(1) Ross : The Art of Egypt through the Ages .

(2) Wainwright : Egyption Bronze - Making III antiquty .

(3) Vernier : v,a bijouterie et la joaillerie Egytnne.

وخاصـة سورة النور وآية الكرسى وسورة التوبة . والقسم الثـانى كتابات تاريخيـة تشمل اسم السلطان وألقابه وصفـاته . وقد كتبت هذه الزخـارف الخطية بالخط الثلث المملوكـى أو الخط الكوفى المضفور على أرضية مـورقة جميلة .

الزجاج الإيرانى

لعل أقدم ما عثر عليه من تحف زجاجية ترجع إلى إيران فى العصر الإسلامى وذات مميزات واضحة. قد وجد بمدينة الرى ويرجع إلى القرن (٢ هـ)، وهى المدينة التى استعمل فيها زجاجو إيران فى زخرفة الأوانى الزجاجية، شتى أنواع الصناعة فى زخرفة الزجاج من ضغط وحفر بارز وغائر وأسلاك مضافة وأختام وأقراص مضافة .

كما عرف الإيرانيون الزخرفة بالمينا والتمويه بالذهب، كما هو واضح من منتجات شيراز وهمدان ونيسابور وسمرقند وساوة والرى .

على أن صناعة الزجاج نهضت نهضة كبيرة فى عهد تيمورلنك فى القرن (١٥)، على أيدى مهرة صناع الزجاج الذين جاء بهم الحكام من سوريا ومصر وأجزلوا لهم العطاء .

ولعل أهم ما امتازت به التحف الزجاجية وبخاصة فى العصر الصفوى، الأشكال الجميلة من أباريق وقنينات ذوات الرقبة الطويلة الممتدة والتى تنتهى عادة بفوهة متسعة تشبه القمح. وكانت شيراز أعظم مركز لصناعتها .

الفصل الخامس

السجـــــاد

السجاد السلجوقى

السجاد المصرى فى العصر المملوكى

السجاد الأندلسى

السجاد الإيرانى

(أ) المواد الخام

(ب) العقد

(جـ) الزخارف

(د) أنواعه ومراكز تسويقه

طريقة الصناعة

السجاد التركى

أنواع السجادالتركى ومراكز إنتاجه

السجاد القوقازى

سجاد التركستان بآسيا الوسطى

السجاد الهندى الإسلامى

السجـــاد

لقد تعددت الألفاظ التى تدل على النسيج الوبرى الذى يبسط على الأرض ، أو على الأرائك أو يفرش على الأسرة والمقاعد ، فى اللغة العربية ، فهى البساط فى بعض معاجم اللغة إذ يقول السكيت ، البساط ما بسط ، ويقول ابن سيده فى مخصصه ، البساط ما افترشته . وقيل هى الطنافس التى لها خمل رقيق . وجاء فى القاموس ، النمارق والبسط كل ما بسط واتكىء عليه .

وجاء فى الكشاف للزمخشرى ، الزرابى بسط عراض فاخرة ، وجاء فى القرآن الكريم «وزرابى مبثوثة» وفى تفسير الجلالين الزرابى بسط ذات خمل ومبثوثة مفروشة . وزرابى فارسية معربة مكونة من (زر أى الذهب وآب أى الماء) وقيل البسط هى الرفرف وقيل هى العبقرى ، من قوله تعالى «متكئين على رفرف خضر وعبقرى حسان) .

وقيل للبسط الطنفسة وجمعها طنافس ، وقيل الدرنكة وهى الطنفسة وقيل الزولية وهى البساط . وهكذا نرى أن اللغة العربية غنية بألفاظها ومرادفاتها التى تدل على ما يبسط ويفرش .

وبرغم أن كلمة سجاد لم ترد بين أسماء البسط ، إلا أن تلك الألفاظ

تستعمل للسجود عليها ، ولما كانت وظيفة السجود أشرفها فى استعمال البسط والطنافس ، فقد استقر الأمر بين الأثريين على استعمال كلمة السجاد للدلالة على كل تلك الألفاظ السابق الإشارة إليها .

أما عن تاريخ نشأة السجاد الوبرى المعقود ، فقد تعددت الآراء وتشعبت ، فقد قال المؤرخون بوجوده ونشأته فى آسيا ، ومن المحتمل أن تكون قبائل وسط آسيا أول من صنعه اعتماداً على توفر مادة الصوف الضرورية لهذه الصناعة ، هذا بالإضافة إلى طبيعة البيئة القارصة البرد شتاء التى تحتاج إلى مثل هذه المنسوجات الوبرية السميكة .

وقال رجال الآثار بنشأته منذ العصر الفرعونى ، اعتماداً على قطع من النسيج الوبرى السميك عثر عليها فى مقابر الأسرة الحادية عشرة . ولكن هذه الآراء جميعها لا يمكن الإطمئنان إليها ، فبالنسبة لأقوال المؤرخين ، ليس لها دليل مادى يؤيدها أو ينفيها ، أما عن النسيج الوبرى المصرى فهو من قبيل المنسوجات الوبرية غير المقعودة .

ولعل من الأمثلة الهامة التى يجدر الإشارة إليها السجادة التى عثر عليها المنقب الأثرى الروسى رودنكو Rudenko وبازريك pazyr فى أواسط منغوليا فى إقليم الطاى Altai وهى محفوظة فى متحف الهيرميتاج بلننجراد .

وقد اختلف مؤرخو الفنون فى تعيين وتحديد تاريخها ولكن كامل خيرو التكريتى استطاع بعد دراستها دراسة دقيقة من حيث طريقة الصناعة أن يثبت أنها ليست سجادا وبريا معقودا بل هى نسيج غليظ منسوج بطريقة السوماك Somak أنظر لوحة (الهيرميتاج) .

وقد أطنب مؤرخو العرب فى الحديث عن الطنافس والبسط التى غنمها

المسلمون عند فتحهم للمدائن ، وخصوا منها سجادة تعرف باسم (بهار كسرى) ومعناها (ربيع كرسى) . فقد وصفها الطبرى فقال إن مساحتها ستون ذراعًا فى ستين ذراعا ، ورسومها كالرياض أرضه مذهبة ووشية بفصوص وثمره بجوهر وورقه بحرير وماء الذهب ، فلما قسم سعد بن أبى وقاص فيأهم لم يقسمها فأرسلها إلى عمر » . وقد أورد هذه القصة ابن الأثير والبيهقى وابن مسكويه وابن العميد وغيرهم كثير .

أما عن طريقة نسجها فقد اتفق علماء الآثار على أنها ليست نسيجا وبريا معقودا اعتماد على ما جاء فى وصفها من أنها تحتوى على خيوط معدنية وأنها مرصعة بالأحجار الكريمة ، فقد قال بوب pope وكذا شيرمان Schor-mann إنها منسوجة بطريقة القباطى Tapestry ويقول كونل وكذا بودBode أنها ليست سجادا وبريا معقودا ويرجح Godard أنها من أعمال الوشى والتطريز .

على أننى لا أستبعد أن يكون بساط (بهار كسرى) سجادا وبريا معقودا ، وذلك اعتمادا على ما جاء فى وصف المؤرخين العرب ، ذلك أن وجود الخيوط المعدنية والأحجار الكريمة لا يمنع أن يكون البساط منسوجا بطريقتى الديباج بالخيوط المعدنية ومرصعة بالجواهر أما الوبرة المعقودة فقد تكون منسوجة بخيوط حريرية أو صوفية ، ولدينا أمثلة عديدة من السجاد الوبرى المعقود المحتوى على زخارف منسوجة بطريقة الديباج من خيوط معدنية ومرصعة بالجواهر مما تزخر به مشاهد الأئمة فى النجف وكربلاء والكاظمية ومشهد ، من صناعة إيران فى العصر الصفوى .

وقد عثر المنقبون فى حفائر الفسطاط على قطع من السجاد الوبرى على

بعضها بقية كتابات مؤرخة يرجح إنها سنة ست ومائتين بعد الهجرة (٨٢١م). وقد عده متحف الفن الإسلامى وكذا متحف المتروبوليتان بنيويورك من السجاد الوبرى المعقود ، ولكن بالكشف على هذه القطع تبين لى ، أنه نسيج وبرى سميك لا عقدة له ، وعلى ذلك فقد استبعدته من موضوعنا .

السجاد السلجوقى

على أن أقدم سجاد عثر عليه حتى الآن يرجع إلى العصر السلجوقى . فقد وجد فى مسجد علاء الدين بقونية الذى بنى (سنة ٦١٦ هـ ـ سنة ١٢١٩م) على ثمانية بسط ، من المحتمل أنها من صنع الأتراك السلاجقة فى القرن السابع الهجرى .

فقد أخبرنا ماركو بولو الذى ، زار آسيا الصغرى (١٢٧٠م) أن بلاد التركمان كانت تنتج أجمل وأفخر أنواع البسط . كما عثر على ثلاث قطع بجامع (أشرف أوغلو) فى (بايشهر) مماثلة لما عثر عليه فى مسجد علاء الدين بقونية .

وهذه القطع مصنوعة بطريقة الوبرة المعقودة إذ تحتوى البوصة المربعة على (٨٣) عقدة ، وهى محفوظة بمتحف الأوقاف باسطنبول .

ومما يدعو للدهشة حقا ، أنه لم يصلنا حتى الآن سجاد من القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى إيران ، برغم وجود صورها فى مخطوطات العصرين المغولى والتيمورى . كما ظهر فى صور مصورى أوروبا فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر وخاصة فى تصوير هولباين .

السجاد المصرى
فى العصر المملوكى

على أننا قد عثرنا فى مصر سجاد وبرى معقود يرجع إلى العصر المملوكى من القرن الخامس عشر والسادس عشر . وإن كان علماء الآثار قد اختلفوا بشأنه ، فنسبوه أول الأمر إلى دمشق وإلى مراكش وإلى آسيا الصغرى ، ولكن استقر الرأى أخيرا على أنه من صناعة مصر .

ويمتاز السجاد المصرى بمميزات انفرد بها دون غيره من سجاد العالم الإسلامى . فمن ناحية المادة الخام نجد أن معظمه مصنوع من الحرير لحمة وسدى ووبرة . البعض نجد لحمته وسداته من الكتان ، ويندر أن تكون وبرته من غير الحرير . أما عن الألوان المستعملة فى السجاد المصرى ، فنجد أرضيته غالباً من اللون الأحمر وزخارفه باللون الأخضر النافض واللون الذهبى .

وقوام الزخارف فى هذا السجاد هى الرسوم الهندسية بخاصة الشكل الثمانى الذى يشكل العنصر الأساسى فى ساحة السجادة وقطاعات منه فى الأركان . وتحيط بالمثمن من الداخل عناصر نباتية محورة تبدو وكأنها شماعد .

ويحيط بالسجادة إطار عريض مكون من مجموعة من الأشرطة الرفيعة

المحتوية على زخارف نباتية محورة كذلك. وتشبه الرسوم الهندسية لهذا السجاد الزخارف التى تجدها على التحف المملوكية وخاصة جلود الكتب . وقد أشار الرحالة الأوروبيون الذين زاروا مصر فى نهاية العصر المملوكى فى القرن السادس عشر ، إلى وجود مصانع لنسيج السجاد فى القاهرة كما ذكر المؤرخون الترك بأن مهرة صناع السجاد قد نقلوا من مصر إلى اسطنبول .

السجاد الأندلسى

كذلك وجدت مجموعة من السجاد الأندلسى الذى يرجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر . ولعل التشابه الشديد بين السجاد المصرى والأندلسى من حيث الزخارف هو الذى دعا بعض علماء الآثار ، إلى الاعتقاد أن السجاد المصرى هو كذلك من صناعة المغرب والأندلس .

على أن أقدم ما وصل إلينا من سجاد الأندلس يرجع إلى القرن الثامن الهجرى، وبخاصة النوع الذى يحتوى على رسوم وحدات معمارية مصفوفة فى ساحة السجادة .

وقد عرفت باسم سجاجيد السيناجوج (كنيس اليهود) . ويمتاز إطار هذا النوع من السجاد باحتوائه على شريط عريض من زخارف تشبه الكتابة الكوفية .

على أن السجاد الأندلسى ، الذى يرجع إلى القرن الخامس عشر ، يمتاز بزخارفه الهندسية وبخاصة الشكل المثمن الذى استعمل بكثرة فى السجاد المصرى ، وإن امتاز السجاد الأندلسى بصغر وحداته الهندسية ودقتها .

كما تضم الزخارف رسوم نجوم كثيرة الأطراف تبدو وكأنها ماسة مشعة ولذا عرف هذا النوع من السجاد الأندلسى باسم الماس Diamond .

كذلك كان يضم السجاد الأندلسى رسوم طيور وحيوانات وآدميين محورة عن الطبيعة وبأسلوب تجريدى . وترى هذه الزخارف فى الإطار الذى يحيط بالسجادة . مضافاً إليها زخارف من حروف كوفية .

ونلاحظ أن الألوان المستعملة فى السجاد الأندلسى هى اللون الأحمر للأرضية فى معظم الأحيان والإطار ، أزرق داكن . والزخارف الكتابية المستعملة فى إطار هذا السجاد تشبه زخارف السجاد الذى رسمه هولباين فى لوحاته .

وقد عثر على مجموعة من السجاد الأندلسى ، الذى يرجع إلى القرن الخامس عشر ، عليها رسوم رنوك أسرات معروفة فى ذلك الوقت بحيث أصبح من اليسير تأريخ قطع السجاد .

وقد امتاز السجاد الأندلسى بطولة العظيم وضيق عرضه ، مما يدل على ضيق عرض الأنوال التى نسجت عليها .

السجاد الإيرانى

على أن السجاد الإسلامى لم يصل غايته إلا فى العصر الصفوى ، فقد نال شهرة عالمية لم ينله أى نوع من أنواع السجاد الذى سبقت الإشارة إليه . حتى أن بعض الغربيين ، اعتقدوا أنه ليس هناك من يصنع السجاد فى العالم غير الإيرانيين .

ولعل السبب فى ذلك هو أن صناعة السجاد كانت قبل العصر الصفوى فى إيران وغيرها ، صناعة أهلية ، ولكنها أضحت فى عهد الصفويين صناعة حكومية تخضع للرقابة والاهتمام الشديد . بل إن بعض الملوك والأمراء لم يكتفوا بإنشاء المصانع فى قصورهم ودورهم ومدنهم فحسب ، بل شاركوا فى صناعة السجاد برسم وتصميم زخارف معينة .

فتحدثنا المراجع التاريخية فى هذا الشأن ، فتقول إن الشاه طهماسب (١٥٢٤م ـ ١٥٧٦م) كان يقوم برسم صور السجاد ومسوداته بنفسه . وكان طبيعيا أن تكون مصانع السجاد من السعة والفخامة ، وأن تحتوى مخازنها على أجود أنواع الصوف والحرير والخيوط الذهبية والفضية ، والأصباغ على اختلاف أنواعها . هذا بالإضافة إلى امتلاك تلك المصانع للعديد من قطعان الضأن والإبل والماعز وما إليها من الماشية التى تزود المصانع بما تحتاج إليه .

ولما كانت صناعة السجاد ترتبط ارتباطا وثيقاً بالرسم والتصوير ، لذلك فقد عنى الملوك والأمراء بالمصورين والرسامين عناية خاصة وأصبحت لهم الحظوة فى البلاط . فقد عهد إليهم بالإشراف على جميع نواحى الحياة الفنية فى البلاد وكان السجاد يحتل المكانة المرموقة من بينها .

ولعل من أشهر المصورين الذين استخدمت رسومه فى السجاد الذى عرف باسم سجاد الأشجار المزهرة ، بهزاد فى تبريز فى عهد الشاه طهماسب ، وكذلك المصور قاسم على ، الذى اشتهر برسوم سجاجيد الأرابيسك وعساليج العنب ، والمصور شيخ زاده ، الذى برز فى رسوم السحب الصينية التى ازدان بها السجاد الإيرانى . كما أسهم فى هذا المضمار المصور شريف الدين على زاده والمصور ميرسيد على كما يثبت ذلك مخطوطة (طفرنامه) للأول ومخطوطة (نظامى) للثانى .

المواد الخام

وتعتمد صناعة السجاد اعتمادا كبيرا على المواد الخام المحلية التى تصنع منها وفى مقدمتها الصوف وقد ساعد على وفرة الصوف وجودته فى إيران عوامل عدة . اذ يتوفر فيها المناخ المناسب ، فالمناطق الجبلية الباردة الجافة تنتج أجود أنواع الصوف، الذى يتصف بلمعانه وبريقه ، لذلك اشتهرت المناطق المرتفعة فى شمال إيران ، وحول بحيرة أورميا وأقليم خوى وماكو وسوج بولك وسالامز واشنو ، وكذا مرتفعات القوقاز وتركستان وغربى إيران بصوفها الجيد .

كذلك كان لمياه المرعى أثر يذكر فى جودة الصوف ، إن نسبة الأملاح اللازمة إذا توفرت ، أثرت على نمو الصوف وجودته وطول فتيلته وقوة لمعانه . كما أن العناية بالأغنام والمحافظة عليها وذلك بتغطيتها بقطع من القماش لحماية صوفها من الأوساخ ، كما تفعل القبائل التترية والأوزبك ، كما يكثر تمشيط صوف الأغنام وغسله للمحافظة عليه من التشقق والتكسر حتى يأتى وقت جزه .

وقد كان لعمال السجاد خبرة كبيرة فى اختيار أنواع الصوف التى يريدونها، فقد كان صوف الحيوان الواحد يقسم إلى درجات ونوعيات . فالصوف الذى يجز من منطقة الكتف أو الظهر أجود من الصوف المأخوذ من بطن الحيوان أو سيقانه .

كما أن صوف الحيوان الصغير أفضل من صوف الحيوان الكبير ، إذ كلما كبر سن الحيوان ازداد صوفه خشونة . وخير ما يحصل عليه من الصوف من الحيوانات التى تتراوح أعمارها من (٨ ـ ١٤) شهرا .

كما أن صوف الحيوانات الميتة أقل جودة من الحيوانات الحية . فقد كانت المجازر تزود مصانع السجاد بصوف غير جيد يطلق عليه الإيرانيون اسم (طباهى) . وهو صوف الحيوانات الميتة الذى يفقد لمعانه الطبيعى ولا يقبل الصبغة الحمراء بنجاح إلا أنه صالح جدا فى صبغة النيلة . ويضطر صانع السجاد بمعالجته بمحلول الكلس مع محلول حامض الليمون لتحسين نوعه .

ويلى القطن الصوف فى الأهمية بالنسبة لصناعة السجاد ، فقد استخدم فى اللحمة والسدى وكذلك فى الوبرة الناصعة البياض فى بعض الأحيان .

ولذلك فقد تعددت مناطق إنتاجه فى إيران نذكر منها كما جاءت فى المراجع العربية . مرو والديلم وتستر والرى ويزد وكورة اصطخر وخراسان ونيسابور ويم شرقى كرمان .

ويأتى الحرير فى المرتبة الثالثة ، وقد كان معروفا فى المنسوجات الإيرانية منذ أقدم العصور ، ولكنه استخدم فى وبرة السجاد المعقود فى العصر الصفوى . ولم تقتصر صناعة السجاد على الخيوط الطبيعية النباتية والحيوانية السالفة الذكر ، بل استخدمت كذلك الخيوط المعدنية كالذهب والفضة والمذهبة والمفضضة .

مواد الصباغة :

ومن المواد الخام التى تقوم عليها صناعة السجاد إلى جانب الخيوط

بأنواعها مواد الصباغة ، وقد كانت إيران وما تزال أغنى بلاد العالم فى هذا المضمار . وتقسم مواد الصباغة من حيث مصدرها وتركيبها إلى ثلاثة أقسام نباتية وحيوانية وكيمائية .

وكانت الصبغات النباتية تستخرج من جذور وسيقان وأوراق وأزهار وثمار وقشور النباتات ، فقد كان اللون الأزرق يستخرج من نبات النيلة الذى كان ينمو فى إيران وشرقى الهند وأواسط آسيا منذ أقدم العصور . وكانت إيران تستورده من البنغال حيث كان ينمو بكثرة .

وكان المصدر الرئيسى للون الأصفر ، نبات الزعفران وقشور الرمان التى تعطى لونا أصفر مائلا إلى الخضرة فإذا أضيف له الشبرم أعطى لونا أصفر يميل إلى اللون البرتقالى .

ويستخرج اللون البرتقالى من جذور نبات الكركم (الزعفران الهندى) وكذلك من نبات الحناء ويخلط الكركم والفوة. أما الأصفر الباهت فيحصل عليه من التوت الذى يعطى اللون الأصفر المائل إلى الخضرة ، وكذا لحاء شجر السندباق ومن نبات العليق . كما كان الإيرانيون يحصلون على صبغة خضراء نافضة من ورق العنب التى كانت تعرف باسم (ارجى ماو) .

أما الصبغة الحمراء النباتية فيحصل عليها من الفوة والعليق والبنجر وصمغ اللك، ونوع من الخشب يعرف باسم (كمباجى) . ويعرف اللون الأحمر النباتى فى إيران باسم دوغى ومعناها الفوة المحولة إلى صبغة بواسطة اللبن الحامض .

ومن الألوان الثلاثة السالف الإشارة إليها يمكن تركيب الألوان الأخرى الثانوية .

أما اللون الأسود فكان يستعمل فيه الصوف الأسود الطبيعى كما تستعمل فيه برادة الحديد مع الحامض ، أو حجر النار الحديدى ، الذى يتلف السجاد بالتآكل نتيجة التأكسد لإحتوائه على أوكسيد سلفات الحديد . أما المصادر النباتية للون الأسود فهو قشر الرمان وعفص البلوط ، وكذلك شجر البقم الأحمر كما استعمل اللون الأزرق الداكن الذى يطلق عليه الإيرانيون اسم (سوماهى) .

أما الصبغات الحيوانية فكانت تعطى اللونين الأحمر والأصفر فقط ، أما الأحمر فقد كان يؤخذ من دودة القز التى تعيش على شجرة التوت ثم دودة القرمز التى تعيش على شجرة البلوط وتستورد من الهند . كما كان يحصل على اللون الضارب إلى الحمرة من دم الثيران .

وكذلك كان يحضر لون (الزنجفر القرمزى) من دم الأغنام ، إلا أن سره قد ضاع . ويستخلص اللون الأصفر الحيوانى من مرارة الحيوانات بعد تجفيفها ودقها .

أما الصبغات الكيمائية فقد وصلت إيران فى منتصف القرن ١٩ ، عندما ضعفت الدولة الفارسية ، وذلك لسهولة وسرعة صنعها بالإضافة إلى رخص أثمانها ، فأقبل عليه صناع السجاد إقبالا كبيرا . ولم يفطن صباغو إيران إلى أضرار هذه الصبغات إلا بعد فوات الأوان ، وبعد أن نسوا الكثير من أسرار الصباغة القديمة ، التى لم تدون فى كتب بل كان يتلقاه الابن عن الأب وهكذا .

كما أن استعمال الصبغات الكيمائية التى أضرت بالصوف والمواد الخام ، بالإضافة إلى زوال الألوان ، مما شوه شكل السجادة كما أتلف صوفها وهكذا فقد السجاد الإيرانى سمعته وشهرته العالمية .

إزاء كل هذا اضطرت الحكومة الإيرانية سنة ١٩٠٣ إلى منع استيراد الصبغات الكيمائية وأصدرت قانونا يعاقب كل من توجد بحوزته هذه الصبغات بهدم محل عمله وقطع يده اليمنى وإتلاف منسوجاته .

أنواع العقد :

تنقسم العقد التى استعملت فى السجاد الإسلامى إلى ثلاثة أنواع : عقدة سينا أو العقدة الفارسية وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سدى واحدة ويبقى أحد طرفيها فوق السداة المجاورة والطرف الآخر تحتها .

وعقدة جوردوس التركية وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سداتين ويخرج طرفيها من بينهما .

أما العقدة المنفردة أو الإسبانية وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سدى واحدة ويظهر فيها فوقها فقط ، انظر الشكل . وكما تعددت العقد تعددت نهايات السجاد المكونة من نهاية السدى التى تعقد عادة مع بعضها أو تنسج بطريقة زخرفية أو على شكل أشغال الإبرة المضفورة .

زخارف السجاد الإيرانى

وتعتبر معرفة اسم أو مركز إنتاج السجاد الإيرانى من أعقد الأمور وأصعبها ، وذلك لكثرة وتعدد مراكز الإنتاج وتشعبها ، ومن ثم فقد اختلف علماء الآثار فى تصنيفه ، فمنهم من صنفه حسب مراكز إنتاجه ، ومنهم من اتخذ الزخارف أساسا للتصنيف .

على أن كلا الأسلوبين يجب أن يؤخذ بشىء كثير من الحذر ، ذلك أن كثيرا من أسماء البلدان التى تذكر على أنها مراكز إنتاج ، ما هى فى الواقع إلا مراكز تسويق وتجارة ، ولا يوجد بها مصانع للإنتاج على الإطلاق .

فضلا عن أن بعض العناصر الزخرفية يمكن أن يتخذ قواما لزخارف سجاد أكثر من مركز واحد من مراكز الإنتاج ، خاصة إذا علمنا بأن الكثير من المصانع الحكومية كانت تنفذ ما يرسمه كبار المصورين . وقد يحدث أن تقوم أكثر من منطقة إنتاج بتنفيذ صور سجاد لمصور واحد . هذا ويجب أن لا نغفل هنا ما يأمر به الشاه عباس بأن يحتفظ كل إقليم بأساليبه وطرقه المحلية القديمة . لذلك فقد رأيت أن أتناول الأسلوبين فى التقسيم للسجاد الإيرانى مع شىء كثير من الإيجاز .

أنواعه ومراكز إنتاجه وتسويقه :

١ـ هراة :

لعل من أهم مناطق الإنتاج للسجاد الإيرانى فى العصر الصفوى هى هراة التى تقع على الطريق التجارى الهام الذى يربط الهند والتركستان بإيران. وقد امتاز سجاد هراة فى القرن (١٧ م) بجمال زخارفه وتناسق ألوانه وباحتواء أرضيته على أوراق مسننة متشابكة مع عساليج زخارف أرابيسك وسحب صينية وزهرة اللوتس ونبات عود الصليب .

وهناك أسلوب خاص نسبه بعض علماء الآثار إلى هراة قوام زخارفه فروع وأغصان نباتية تنتهى برؤوس حيوانية عرفت باسم الأشجار المتكلمة (واق الواق) .

٢ـ تبريز :

كانت تبريز عاصمة لأقليم أذربيجان وهى تقع فى شمال غربى إيران فى منطقة جبلية باردة تكثر فيها المراعى ذات الأصواف الممتازة . وقد كانت تبريز فى عهد الشاه طهماسب مركزا لجمع السجاد وتصديره إلى جانب مصانعه المحلية .وقد امتاز سجاد تبريز باحتوائه على الجامة أو الصرة التى تتوسط ساحة السجادة وقد توجد قطاعات منها فى أركان السجادة .

وقد تحاط الجامة فى بعض الأحيان بإطار عريض أبيض أو أزرق أو أحمر خال من الزخارف . وقد يملأ الجامة أو الصرة شكل نجمى متعدد الرؤوس .

٣ـ همدان :

تتوسط واديا زراعيا متاخما لسهول فرغان شمال شرق جبال الوند، ولذلك

امتازت المنطقة كلها باستخدام وبر الإبل فى إنتاج سجادها وبلونه الطبيعى وجودة الصباغة وقلة الزخارف المستعملة فيها وبلونها الأبيض العاجى أومن أطياف وبر الإبل . وتمتاز الأرضيات عامة باستخدام الأحمر الفوى والأزرق والأصفر .

٤ ـ قاشان:

تقع قاشان بالقرب من منطقة ينمو بها شجر التوت حيث يربى دود القز، فهى تقع إلى شرقى جبال جورد Quhrucl . ويعتبر سجاد قاشان من أجود أنواع السجاد الإيرانى من حيث المواد الخام والألوان البراقة وطريقة الصناعة وليس من المستبعد أن يكون العامل الذى كتب اسمه على سجادة مسجد الشاه اسماعيل الصفوى باردبيل ، وهى مقصود كاشانى ، من صناع كاشان وأنه نسجها هناك .

وقد وصلت مدينة كاشان فى القرن ١٦ م إلى درجة تقرب الكمال فى صناعة السجاد الذى استعمل فى نسجه أكثر من طريقة صناعية فإلى جانب الوبرة المعقودة زخرف السجاد بطريقة الديباج الموشى بخيوط الذهب والفضة .

ويمتاز سجاد قاشان بأنه السجاد الإيرانى الوحيد الذى استعمل فيه اللون الأخضر بدرجاته وأطيافه المتعددة وكذا اللون الأحمر بدرجاته وأطيافه .

٥ ـ خراسان :

ومن أبرز العناصر الزخرفية التى تميز سجاد خراسان شكل الكمثرى أو المخروطى وشكل السمكة التى تعرف (بالماهى) ، ومن أهم مراكز إنتاج

السجاد بإقليم خراسان مدينة مشهد عاصمة الإقليم التى اتخذها الشاه عباس عاصمة له لفترة قصيرة .

٦ـ شيراز :

كانت شيراز مركزا من مراكز صناعة سجاد القصور والأمراء وذلك لجودة صوفها الناعم الذى كانت تحصل عليه من المراعى والوديان المحيطة بها فضلا عن مناخها البارد .

وتمتاز شيراز بسجاجيد الصلاة الصغيرة الحجم المحتوية على عقود ترمز للمحراب على جانبيه أشجار السرو . كما يمتاز إطارها بكثرة الأشرطة المحتوية على الزهور والورود . كما يتميز سجاد شيراز بأسلوب نسجه بلحمة زرقاء زاهية .

٧ـ كرمان :

كانت كرمان التى تقع جنوب شرقى إيران مركزا هاما لإنتاج الأنواع الجيدة من السجاد على أيدى القبائل الرحل التى تنحدر من أصل مجوسى . وبرغم وفرة الحرير الذى تنتجه المنطقة لوجود أشجار التوت التى يربى عليها دود القز ، إلا أن أغلب ما أنتجته كرمان من السجاد كان من الصوف . وذلك لجودة صوفها كذلك .

ويمتاز سجاد كرمان برسوم أزهاره القريبة من الطبيعة وبالمناظر التصويرية المأخوذة من الملاحم والتراث القديم وكذا رسوم الأشخاص .

٨ـ أصفهان :

أنشأ الشاه عباس (سنة ١٥٨٧ ـ ١٦٢٩م) مدينة أصفهان وبذلك

أصبحت مركز النهضة الفنية فى العصر الصفوى . وقد كانت أصفهان مركزاً لنسج السجاد استمر حتى القرن ١٩م وفى أصفهان تطورت زخارف السجاد حتى بلغت غايته . بل إنها كانت تنتج أنواعا من السجاد له أسلوب خاص عرف بطراز الشاه عباس فى القرن (١٧) . ويمتاز هذا الطراز باحتوائه على زخارف الأرابيسك والزهريات والمراوح النخيلية وسحب الصينية وغيرها من الأزهار والتفريعات النباتية .

هذا بالإضافة إلى مجموعات كبيرة من مراكز الصناعة التى تميز سجادها بالمادة الخام أو بطريقة العقدة أو الصبغات وما إليها مثل فرغان التى تقع فى سهل فرغان إلى الشرق من جبال الوند ، وسينا ، التى تقع فى المنطقة الجبلية المتاخمة لتركيا فى شمال غرب إيران ، وبيجر عاصمة إقليم غربى إيران .

وكردستان فى شمال غرب إيران حيث يسكن الأكراد ، الذى امتاز سجادهم بزخارفه البدائية المحورة عن الطبيعة والتى يبدو عليها التأثير القوقازى. وكذا هيرز التى تقع فى إقليم جبلى إلى الشرق من إقليم أذربيجان، الذى تأثرت زخارفه بمؤثرات مغولية واضحة ومراكز إنتاجه الهامة .

كذلك سارباند التى تقع على سفوح جبال الوند شمال غربى إيران . ويمتاز سجاده باحتوائه على الشكل المخروطى ، نسبة إلى الاسم الذى كان يطلق على المنطقة (تيراه مير) نسبة إلى قرية (مير) بمعنى (الكوز) . ومركز (كاراداغ) الذى يقع بين تبريز ونهر أرامس فى سلسلة جبلية تسمى كاراداغ أى الجبل الأسود، والتى يشبه إنتاجها إنتاج جيرانهم فى جنوب القوقاز فى كاراباغ كما تشبه سجاد الأكراد .

ويشبه إنتاج مركز كرمنشاه الذى يقع على الحدود الغربية لإيران وبالطريق المؤدى إلى بغداد ما تنتجه مصانع كرمان من السجاد ، والذى يشبه بدوره صور المخطوطات المعاصرة .

وإذا أخذنا برأى الفريق الثانى من علماء الآثار القائل بتقسيم السجاد الإيرانى تبعا للإسلوب الزخرفى ، فإنه يجمع بأنه يمكن تقسيمها إلى العناصر والأساليب الآتية :

١ ـ السجاجيد ذات الصرة أو الجامة :

وتتكون زخارف هذا النوع من صرة أو جامة ترسم فى وسط ساحة السجادة وتكون العنصر الرئيسى الواضح بها . وقد نجد أجزاء من الجامة فى أركان السجادة . وقد يتدلى من أسفل وأعلى الصرة ، إناء على شكل مشكاة أو زهرية ومن أهم المراكز التى أنتجت سجاد الصرة مدينة تبريز وقاشان .

٢ ـ السجاد ذو الزخارف الحيوانية:

وتحتوى على مجموعة متنوعة من الرسوم الحيوانية وقد تدخل الرسوم الآدمية فى زخارفها . وترسم الصور الحيوانية على أرضية من الزهور والنباتات بحيث لانكاد نعرف أى العنصرين صاحب الصدارة . وقد يضاف إلى ما تقدم وجود الصرة أو الجامة بالسجاد ، ومن أحسن المراكز لإنتاج السجاد ذى الرسوم الحيوانية قاشان وتبريز.

٣ ـ سجاد الزهور :

وقوام زخارف هذا السجاد مراوح نخيلية ورسوم سحب صينية وزهور

مركبة . كما يمتاز باحتوائه على وريقات طويلة مقوسة ومشرشرة . وأرضية هذا السجاد فى معظم الأحيان حمراء اللون ، بينما الإطار أخضر . وأهم مراكز إنتاج هذا السجاد هراة فى القرن (١٧م) .

٤ ـ سجاد الأرابيسك :

يزخرف هذا السجاد فروع نباتية منثنية ومحورة وقريبة الشبه من الزخارف النباتية المحورة بأسلوب سامراء التى تعرف باسم (أرابيسك) التى تتكرر فتعطى ساحة السجادة كلها .

ويمتاز هذا السجاد باحتوائه على إطار عريض يضم بحوراً يحتوى بعضها على زهور مركبة وأخرى بعضها يحتوى على كتابات فارسية ، وقد تحتوى على جامة فى وسط السجادة .

٥ ـ سجاد الزهريات :

لقد امتاز السجاد الذى صنع فى عهد الشاه عباس باحتوائه على عنصر وحدة زخرفية تشبه الزهريات مكونة من مجموعة من الزهور . ولا يتوسط السجادة شىء بل أن رسومها تصف فى توازن وتقابل حول محورها الأوسط .

ويمتاز هذا النوع من السجاد بمتانته ودقة صناعته وكثافة وبره وضيق إطاره ، كما يغلب أن تكون أرضيته زرقاء أو حمراء . كما تمتاز السجادة بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها . وقد صنع هذا السجاد فى أقاليم إيران الوسطى فى القرنين (١٦ ، ١٧م) .

٦ ـ سجاد الأشجار :

يحتوى هذا السجاد على رسوم الأشجار ، التى تكون الموضوع الرئيسى فى

زخرفة السجادة ، وقد نرى إلى جانب الأشجار عناصر زخرفية أخرى من جامات ورسوم طيور وحيوانات وزهور وسحب صينية .

وقد ترسم الأشجار فى السجاد بشكل محور فى تكرار زخرفى يبعدها عن أصولها . وقد اشتهرت بصناعة هذا النوع من السجاد شمالى إيران فى القرن (١٦ ، ١٧م) .

٧ ـ سجاجيد الصلاة :

لقد امتاز شمالى غربى إيران ولا سيما تبريز بصناعة سجاجيد صغيرة للصلاة . ويتميز هذا السجاد باحتوائه على آيات قرآنية مكتوبة بخط النسخ والكوفى والتعليق فى أرضية السجاد وفى المناطق التى تحيط بها .

وتحتوى سجاجيد الصلاة على خيوط معدنية منسوجة بطريقة الديباج ويلاحظ أ ن الزخارف النباتية فى ساحة السجادة موضوعة بشكل معين على هيئة محراب .

٨ ـ سجاد الحديقة :

لقد قسمت ساحة السجادة إلى أقسام يفصل بينها أشرطة عريضة ملئت بخطوط متعرجة تركز إلى تموجات المياه . أما الأقسام المفصولة فقد ملئت بزهور وأوراق نباتية ، حتى أن السجادة تبدو كأنها حديقة تفصل بين أحواضها مجاز مائية . وقد راعى صانع السجاد بأن تكون المجارى المائية باللون الأزرق النافض والموج باللون الأسود أو الأزرق الداكن .

كما نلاحظ أن أحواض الحديقة أرضيتها ذات لون برتقالى . وقد كثر صنع هذا النوع من السجاد فى آخر عهد الدولة الصفوية فى القرن (١٨) م وأنه

كان يصنع للسوق الأوروبية وهى من صناعة شمال غربى إيران وكردستان .

٩ - السجاجيد البولندية :

لقد نسب هذا النوع من السجاد إلى بولندا حينا من الزمن ، ولكنها من إنتاج مصانع البلاط فى أصفهان فى نهاية القرن (١٦) وأوائل القرن (١٧) م أما زخارفه فخليط من الزخارف القريبة من الطبيعة والمحورة والمركبة .

ولعل أبرز ما يمتاز به السجاد البولندى هو أن أرضيته ليست ذات لون واحد بل ذات أرضيات مختلفة الألوان . وأهم الألوان فى هذا النوع من السجاد الأصفر والأخضر الناقض والبرتقالى والأزرق الفيروزى والأحمر القرمزى .

طريقة الصناعة

أما من الناحية التطبيقية ، فقد انفردت السجاجيد الإيرانية بأسلوب وطراز خاص فقد اتبعت فى صنعها طريقتان متعارضتان معقدتان ، تمتا فى ذات الوقت وعلى نول واحد .

وقد تطلبت طريقة الصنع هذه نوعين من خيوط السداة ، النوع الأول خاص بالعقدة والوبرة ، والنوع الثانى خاص بنسيج الزخارف غير الوبرية المنسوجة بطريقة الديباج بخيوط فضية وذهبية . وتشبه هذه المجموعة من السجاد من حيث المظهر النسجى مجموعة من الستور الصفوية .

كذلك تختلف زخارفها فبعضها منسوج بطريقة الديباج بخيوط من الذهب والفضة والبعض الآخر منسوج بطريقة النسيج الوبرى ، غير المعقود المعروف باسم (القطيفة) .

وقد ظهر هذا الأسلوب التطبيقى ممتزجا مع الأسلوب الفنى والزخرفى لأول مرة فى إيران فى القرنين السادس عشر ، والسابع عشر وبخاصة فى عهد الشاه عباس الأول (١٥٨٦ ـ ١٦٢٨م) الذى ظهر اسمه على ثلاث من هذه القطع .

وتعتبر هذه اللوحة أروع ما أنتجه ذلك العصر، بل أروع ما ظهر فى صناعة السجاد حتى الآن ، كما أن مساحتها تعتبر مساحة قياسية . بالنسبة لهذا النوع من السجاد . فالسجادة قد صنعت على دفعتين من قطعتين ثم خيطتا ببعضهما البعض وتبلغ مساحة القطعة الواحدة منها ١,٤٣ مترا × ٤,٧٨ أمتار طولاً .

أما الألوان المستعملة فى السجاد فجديرة بالتنويه والالتفات ، فأرضيتها ذات لون قرمزى ناصع ، عليها زخارف متعددة الألوان أما الزخارف المنسوجة بطريقة الديباج فباللون الفضى والذهبى . كما أن أسلوبها الزخرفى يتطلب بحثاً ودراسة .

فالسجادة تشمل على أسلوبين متميزين من الزخارف ، الأسلوب الأول قوام زخارفه وحدات زخرفية كبيرة من رسوم الأرابيسك . والثانى زخارفه نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير ويحيط بالسجادة إطار ضيق بالنسبة إلى مساحة السجادة ، ويمتاز بلون أرضيته الزرقاء وألوان العناصر الزخرفية الفاقعة والمتضاربة مع لون الأرضية .

ولكن الفنان الفارسى استطاع بمهارة أن يخرج من هذه الألوان الفاقعة والمتضاربة وحدة منسجمة بديعة التكوين ، وزخارف هذه السجادة وكذا طريقة صناعها وموادها الخام تشبه إلى حد كبير سجادتين أحدهما فى مجموعة

اللورد أبركونوى ABereconway بلندن والثانية فى مجموعة الأمير السابق يوسف كمال بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

وبالمجموعة قطعة ثانية ترجع إلى ذات العصر ، وذات المصنع الذى صنعت فيه القطعة السابقة ، كما أنها تشبه إلى حد كبير قطعة موجودة فى خزائن كتدرائية سانت مارك ST. Mark فى البندقية ، والسجادة من الناحية الزخرفية تتبع الأسلوب المعروف باسم الأسلوب البولندى أو الزهرية Polish أو Vase .

وإذا رجعنا إلى المراجع التاريخية التى كتبت عن العصر الصفوى ، وجدنا أنها تذكر أن الشاه عباس الأول أهدى سجادة إلى ضريح الإمام على بالنجف، كما أهدى قطعة مشابهة إلى ضريح الإمام رضا بمشهد، ولكنها مصنوعة من الصوف .

وكذلك تذكر المراجع أنه أهدى إلى كتدرائية سانت مارك سنة ١٦٠٣م سجادة من الحرير ، وعلى ذلك فقد أصبح من الثابت أن القطع الثلاث ترجع إلى أوائل القرن السابع عشر .

ويرجع علماء الآثار بعض قطع من السجاد الإيرانى إلى العصر المغولى والتيمورى، فيرجع karabecek سجادة ذات ستة محاريب إلى القرن الرابع عشر ، بينما يرجع sarre قطعة أخرى ذات محاريب بيضاوية Ogee إلى النصف الثانى من القرن الخامس عشر وإن كان متحف الدولة ببرلين يرجعها إلى القرن السادس عشر.

وتمتاز بعض قطع سجاد إيران بأن عقدها وكذا لحمتها وسداتها من الحرير ، أما زخارفها المنسوجة بطريقة الديباج فمن الذهب والفضة، أما

الزخارف فبعضها محور بأسلوب الأرابيسك والبعض الآخر قريب من الطبيعة كما نجد تأثير الشرق الأقصى ، ممثلاً فى رسوم السحاب الصينى (تشى).

ونلاحظ أن القطعة تحتوى على جامة مستطيلة (خرطوش) يحتوى على كتابة فارسية على أرضية مورقة ، ترجمتها (وقف كلب العتبات عباس)، وعلى ذلك فهى ترجع إلى عصر الشاه عباس الأول.

وقد تردد فى كثير من المراجع التاريخية أن الشاه عباس الأول سمى نفسه (كلب على بن أبى طالب) وذلك لحبه وتعلقه الشديد بالإمام على رضوان الله عليه.

وكذلك وجد اسمه منقوشا على ضريح (بابا ركن الدين) قرب أصفهان (كلب على بن أبى طالب) كما وجد على ضريح (خواجه ربيع) المؤرخ سنة ١٠٣١ هـ (١٦٢١م) : (كلب عتبات أمير المؤمنين) ولم يقصر الشاه عباس الأول كتابة هذا اللقب على التحف والآثار فحسب، بل استعمله أيضا فى خطاباته الخاصة فقد عثر على خطاب للشاه عباس الأول مؤرخ سنة ١٠١٢هـ (١٦٠٣م) وعليه لقبه (كلب شاه ولايت عباس الصفوى) .

وبرغم أن زخارف السجادتين تشبهان من حيث الزخرفة الأسلوب الزخرفى المعروف بالبولندى Polish style إلا أنهما يكونان طرازا خاصا بهما ، ليس فقط من حيث الزخرفة ، بل كذلك من حيث الألوان الناصعة . ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى أنهما صنعتا خصيصا لضريح الإمام على .

وقد كانت مدينة قاشان أهم مركز لصناعة السجاد المعقود المصنوع من الحرير والمنسوج بطريقة الوبرة المعقدة ، وبطريقة الديباج فى الخيوط

الذهبية والفضية وذلك فى القرن السابع عشر . إلا أن الأستاذ أغا أوغلو ، يؤكد نسبة هاتين السجادتين إلى مصانع البلاط فى أصفهان فى القرن السابع عشر ويؤيده فى ذلك كثير من المراجع التاريخية .

وتضم المجموعة سجادة على جانب عظيم من الأهمية فهى أسلوب خاص من الناحية التطبيقية الصناعية ومن الناحية الزخرفية ، والقطعة تعتبر آية إعجاز فى فن صناعة السجاد المعقود والمنسوج بعض زخارفه بطريقة الديباج ، ذلك أن وجهى السجادة يحتويان على وبرة معقودة كما يحتويان على زخارف منسوجة بخيوط من الذهب والفضة بطريقة الديباج .

ولو أضفنا إلى ذلك أن الزخارف والألوان مختلفة فى كلا الوجهين اختلافا كاملا لعرفنا مدى الإعجاز فى صناعة هذه القطعة التى لم يسبق عملها ولم ينشر مثلها والقطعة من صناعة مدينة قم سنة ١٢٦٤ هـ أى فى القرن التاسع عشر الميلادى .

السجاد التركى

إن شهرة تركيا فى صناعة السجاد تلى شهرة إيران فهى تحتوى كذلك على كل المقومات التى تساعد قيام هذه الصناعة . فبلاد الأناضول تحتوى على مراعى وفيرة يجود الصوف فى جوها البارد وأرضها الجبلية، وقريبة من المجارى المائية لغسل الصوف فتجود صباغته .

على أن أقدم رسوم للسجاد التركى وصلتنا من اللوحات التى رسمها كبار مصورى إيطاليا ، وهولندا فيما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر بعد الميلاد ، مما يشهد بأن السجاد التركى كان يصدر إلى أوروبا فى زمن أولئك الفنانين .

كما أن الكثير من القصور والكنائس والأديرة فى أوروبا تحتفظ حتى الآن بسجاد تركى قديم .

ومن أهم المصورين الهولنديين والإيطاليين الذين رسموا الطنافس التركية فى لوحاتهم جيوتو Giotto ودمنكودى بارتولو Domenico di Bartolc وفرا أنجلكو Fra Angelico وكاربتشيو Carpacio وهولباين-Hans Hol beien.

أما عن مراكز الإنتاج بتركيا ، فتكاد يتجمع معظمها فى النجاد الواقعة فى الأناضول على مسافة غير بعيدة من شواطىء البحر المتوسط ، مثل منطقة

عشاق وكوردوس وقولا ، التى ماتزال حتى الآن تنتج مقداراً كبيراً من السجاد التركى، كما تعتبر أزمير قاعدة هامة لتصدير السجاد التركى إلى أوروبا حتى نسب إليها نوع من السجاد كان يصنع بالقرب منها وإن كان معظم القائمين على إنتاجه من الجاليات الأجنبية فى أزمير . ويجب أن نتناول زخارف السجاد التركى ومراكز إنتاجه بالبحث والدراسة أن نذكر فى إيجاز وجه الخلاف بين السجاد التركى والسجاد الإيرانى سواء من ناحية الزخارف أو المواد الخام أو المساحات .

أما بالنسبة للزخرفة فيمتاز السجاد التركى بأنه لا يحتوى على رسوم حيوانية أو آدمية على الإطلاق ، كما أن رسومه النباتية محورة وبعيدة عن الطبيعة وتقرب من الأسلوب التجريدى . كما يمتاز السجاد التركى بتعدد الأشرطة الموجودة بالإطار بحيث أصبحت ساحة السجادة صغيرة .

أما المواد الخام المستعملة فى صناعة السجاد التركى فتكاد تقتصر على الصوف ويندر أن نجد السدى أو اللحمة من القطن أما الحرير فنادر وكذا الخيوط المعدنية فلا يكاد لها وجود فى السجاد التركى .

كذلك تختلف مقاسات السجاد التركى، فهى صغيرة بوجه عام إذا ما قورنت بالسجاد الإيرانى فمعظم السجاد التركى قطع صغيرة تميل إلى أن تكون مربعة أما إذا كانت السجادة كبيرة فهى ضيقة العرض كثيرة الاستطالة، مما يدل على صغر عرض النول .

ومن ثم فقد اشتهرت تركيا بصناعة نوع صغير الحجم من السجاد عرف بسجاجيد الصلاة وذلك لاحتواء زخارفه على ما يشبه محراب المسجد .

وقد تعددت أنواع السجاد التركى تبعا لتعدد الزخارف وأماكن الإنتاج وسنتناول كل منها فى إيجاز :

١ـ سجاد عشاق :

أنواعه ومراكز إنتاجه :

يمتاز هذا السجاد بمساحته الكبيرة الاستطالة والضيقة العرض . كما يمتاز بتأثره إلى حد كبير بالسجاد الإيرانى ذى الصرة أو الجامة فهو يحتوى على صرة أوجامة تتوسط ساحة السجادة تتدلى منها ما يشبه القناديل أو المشكاة من أعلى وأسفل .

وإن كانت زخارفه النباتية محورة عن الطبيعة ومرسومة بأسلوب تجريدى وأسلوب الأرابيسك وألوان هذا السجاد قوية ويغلب عليها اللون الأحمر القاتم . أما الرسوم فباللون الأصفر والأزرق والأخضر . وترجع القطع القديمة منه إلى القرن (١٦) ولكن معظمه يرجع إلى القرنين (١٧ ، ١٨).

٢ـ سجاد عشاق للصلاة :

وهى سجاجيد صغيرة الحجم تميل إلى الشكل المربع وتحتوى على رسم يشبه المحراب وكان يصدر إلى البلقان وإن كان الباقى منه الآن نادرا . ويمتاز سجاد عشاق للصلاة باحتوائه على جامة تتوسط ساحة السجاد، وعلى رسوم محورة بعضها يشبه السحاب الصينى ونباتى مرسوم بأسلوب الأرابيسك .

أما إطار السجادة فيتكون من شريطين ضيقين تحتويان على زهرة القرنفل فى معظم الأحيان واللون الرئيسى فى هذا النوع هو الأررق الداكن لساحة السجاد والأحمر والأخضر للرسوم .

٣ـ سجاد هولباين : Hans Holbeien

يمتاز هذا النوع من السجاد بأنه ينفرد بأسلوب خاص من الزخارف النباتية المحورة بأسلوب الأرابيسك والمرسوم بأسلوب هندسى بحت ، أما الإطار فهو غالبا متوسط العرض وتتكون زخارفه من رسوم تشبه الحروف الكوفية .

وألوان هذا السجاد تكون غالباً من اللون الأصفر والأزرق على أرضية حمراء وقد نسب هولباين لأنه تشبه رسوم السجاد التى أكثر هولباين رسمها فى لوحاته حتى أن أوروبا قد أقبلت على شراء سجاد تركيا طراز هولباين فى القرن (١٢هـ) إقبالاً منقطع النظير ، ومعظم سجاجيد هولباين صغيرة الحجم وتشبه سجاجيد الصلاة .

٤ـ سجاد الطيور :

ويمتاز هذا النوع بصور الطيور المرسومة بأسلوب تجريدى بحت كما أنها تنتظم فى صفوف حول محور السجادة . أما إطار السجادة فهو عريض ويحتوى على زخارف نباتية مكونة زهور مركبة من رسوم للسحاب الصينى .

٥ـ سجاد تشنتمانى :

عرف هذا السجاد بهذا الإسم وذلك لاحتوائه على زخارف مكونة من السحاب الصينى (تشى) والأقمار (مانى). وتتكرر هذه الرسوم بأسلوب زخرفى بحت، وفى صفوف منتظمة تملأ ساحة السجادة .

أما إطار السجادة فيتكون من شريط متوسط العرض ويحتوى على

زخارف من الحروف الكوفية بأسلوب الهولباين . وأرضية هذا السجاد بيضاء ومساحتها كبيرة نسبياً .

٦ـ سجاد دمشق :

لقد نسب نوع من السجاد المنسوج للمصانع السلطانية التى أنشأها السلطان سليمان القانونى فى القسطنطينية ، إلى دمشق وذلك للتشابه الكبير بين زخارفها وزخارف وقاشانى دمشق فى القرن (١٦)، والذى كان يصدر بكثرة إلى آسيا الصغرى .

وقوام الزخرفة مراوح نخيلية وأوراق الأشجار والأغصان والبراعم وزهور الخزامى والقرنفل والسوسن. وأرضية السجاد لونها حمراء والرسوم قريبة من الطبيعة إلى حد كبير وهناك نوع من سجاد دمشق يعرف بسجاد المائدة متوسط المساحة ومربع الشكل.

٧ـ سجاد تراتسلفانيا :

لقد أقبلت شمال البلقان على اقتناء نوع من السجاجيد التركية الصغيرة الحجم المعروفة باسم سجاجيد الصلاة . حتى أنه نسب إليها وعرفت باسم تراتسلفانيا .

ويعتقد علماء الآثار الآن أن هذا النوع من السجاد إنما عمل خصيصا ليصدر إلى شمال البلقان وذلك لكثرة الموجود منه فى كنائس وأديرة المجر ورومانيا .

ويمتاز سجاد تراتسلفانيا بتأثره الواضح بالأسلوب الإيرانى وخاصة فى إطاره العريض المكون من زخارف هندسية نجمية الشكل تشبه إلى حد

كبير البلاطات الخزفية صناعة قاشان فى القرن السابع الهجرى. كما يتدلى من محراب السجادة قنديل واضح المعالم مما لا نجده فى أى نوع آخر من سجاجيد الصلاة ، وقد ورد فى لوحة لبعض كبار المصورين رسم لسجادة طراز ترانسلفانيا مسجل عليها تاريخ إهدائها إلى إحدى كنائس إقليم ترانسلفانيا .

٨ ـ سجاد الأناضول

تعتبر سجاجيد الصلاة التى صنعت بالمناطق الجبلية بالأناضول فى القرنين ١٧ ، ١٨ أبدع ما صنع من هذا السجاد الصغير الحجم ، ويمتاز هذا النوع باحتواء ساحته على محراب ذى عقد واحد أو مكون من ثلاثة فصوص يتدلى منه ما يشبه المشكاة أو الإبريق . أما الأعمدة التى ترتكز عليها العقود فقد تكون سلاسل أو فرع من الزهور المنتظمة .

أما الإطار فى تلك السجاجيد فيتكون من عدة أشرطة رفيعة مكون من زهور ووريقات محورة عن الطبيعة ومكررة فى نظام دقيق .

٩ ـ سجاد كوردهس :

تنسب سجاجيد الصلاة النفيسة المرتفعة الثمن إلى مدينة كوردهس ، الذى يمتاز بزخارفه الدقيقة التى تمثل زهرة القرنفل منها ، المكان الأول . كما تمتاز بصغر محرابها وساحتها الصغيرة ، وذلك لأن الإطار عريض ويتكون من مجموعة كبيرة جداً من الأشرطة الرفيعة جداً المملوءة بالزخارف النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة .

كما نلاحظ أن محراب السجادة تحيط به مجموعة من الزهور القريبة من الطبيعة وتبدو وكأنها عقد يحيط به ، كما أن عقد المحراب يرتكز على

عمودين من الزهور الملتصقة بالإطار ، وقد تنوعت أشكال سجاد كوردهس وذلك لإقبال الناس على اقتنائه لدقة صنعته وجمال شكله .

وإلى كوردهس تنسب مجموعة من سجاد الصلاة ذى الحجم الطويل والمحتوية على صفوف من المحاريب ومن ثم عرف باسم سجاجيد (صف) لأن أفراد الأسرة الواحدة كانوا يصطفون للصلاة عليها .

١٠ـ سجاد قيزكوردهس :

وهو نوع من سجاد مدينة كوردهس كان يصنع خصيصا ليهدى للعرائس . وتمتاز باحتوائها على جامة أو صرة كبيرة تكون عادة مربعة تملأ معظم ساحة السجادة وفى الأركان قطاعات منها .

وقد ملئت الجامة وقطاعاتها بزهور وأوراق نباتية محورة . وتحتوى سجاد قيز كوردهس على إطار متميز مكون من مثلثات كبيرة بعضها قائم على قاعدته والآخر قائم على رأسه وكلها مملوءة بالزهور المحورة الجميلة .

١١ـ سجاد قولا :

وتشبه سجاد قولا سجاد كوردهس ، إلا أنه أقل دقة فى رسومه وحبكة فى النسيج كما أن ألوانه أكثر توقدا . لكنها تمتاز عنها بإطارها العريض الذى يحتوى على مجموعات من الزهور تخرج من مركز واحد .

كما تمتاز بارتكاز عقد محرابها على عمودين من الزهور يخرجان من زهرية كما يتدلى من المحراب مجموعة من الزهور تبدو وكأنها تنور مضاء .

١٢ـ سجاد لاذيق :

وتنسب مجموعة من سجاجيد الصلاة إلى بلدة لاذيق من أعمال قونية .

وتمتاز بمحرابها المكون من ثلاث عقود الأوسط أكبرها . وقد ملئت خواصر العقود بالزهور ولاسيما الزنبق . ويعلو عقود المحراب شريط عريض به زخارف هندسية منتظمة وتبدو وكأنها بلاطات قاشانى تركى يحتوى على زهرة القرنفل .

وترتكز عقود المحراب على أعمدة صلبة تقوم على قاعدة مرتفعة . وإطار السجادة عريض ومكون من شريط واحد من زخارف الأرابيسك المحتوية على نصف مروحة نخيلية مكررة . وتمتاز السجادة بألوانها الزاهية من أخضر وأزرق وأصفر.

١٣ ـ سجاد ميلاس :

ويمتاز سجاد ميلاس باحتوائه على شجرة تتوسطه ترمز إلى شجرة الحياة تملأ الساحة كلها تقريبا . كما تحتوى على مساحات مستطيلة ملئت بخطوط متعرجة ترمز إلى المياه . وألوان سجاد ميلاس البنفسجى والأحمر والأزرق والأخضر.

١٤ ـ سجادمودجور :

ومن سجاجيد الصلاة ذات الشكل المتميز سجاد مودجور فهو يمتاز بصغر مساحته ومحرابه الذى تخرج منه زهرة القرنفل كما أن أعمدته التى يرتكز عليها المحراب المسنن عبارة عن صف واحد من زهور القرنفل فى وضع منتظم .

وتضم خواصر عقد المحراب سلسلة على شكل مثلث بداخله مشكاة صغيرة جدا . ويعلو العقد شريط عريض به زخارف هندسية بحتة ومقسم

إلى تربيعات تشبه بلاطات القاشانى التركى . أما إطار السجادة فعريض ويحتوى على معينات بها زخارف نباتية محورة تشبه بلاطات القاشانى .

ويمتاز سجاد مودجور بألوانه الفاقعة الأحمر الداكن والأزرق الداكن والأخضر الداكن .

١٥ـ سجاد مزارلك:

وتعرف مجموعة من سجاجيد الصلاة التركية باسم مزارلك وذلك لأن مساحتها تشتمل على رسوم معمارية تشبه المزارات والأضرحة .

ومن الواضح أنها كانت تصنع خصيصا لهذا العرض . وقد كان هذا النوع من السجاد، يصنع غالباً فى قولا ويمتاز بألوانه الزرقاء والحمراء فقط .

١٦ـ سجاد براغمة :

لقد ازدحمت أسواق قونية وبراغمة فى القرن (١٨) بمجموعة من السجاد الصغير المربع الشكل من صناعة القبائل البدوية فى شمالى الأناضول . وتمتاز زخارفها ببعدها عن الطبيعة حتى أنها تبدو وكأنها زخارف هندسية مجردة .

وتمتاز كذلك بألوانها الطبيعية لاستعمال الصوف الطبيعى غير المصنوع فيها مع ألوان براقة مثل الأحمر والأزرق والأبيض .

السجاد القوقاز

لقد كانت لبلاد القوقاز شهرة واسعة فى صناعة البسط والكليم أو الجيلام، والسجاد الربرى المعقود ، منذ أقدم العهود . شأنها فى ذلك شأن إيران وذلك لوجود جميع المقومات التى تحتاج إليها مثل هذه الصناعة .

ولعل أهم ما أنتجه إقليم القوقاز ينسب إلى أرمينيا وأحيانا إلى كوبا جنوب شرقى القوقاز ، الذى يطلق عليه فى كثير من الأحيان اسم سجاد التنين وذلك لأن التنين هو العنصر الرئيسى فى السجاد المصنوع فى المنطقة كلها .

وبرغم شهرة القوقاز الواسعة فى صناعة السجاد إلا أن أقدم ما نعرفه يرجع إلى القرن (١٥) وهو يحتوى على رسم تنين بشكل بدائى تحيط به مجموعة من الأرجل على شكل الخطاطيف ، كما تقص الأساطير والروايات .

على أن صورة التنين مرسومة بأسلوب تجريدى ويحيط به مربع فبدا وكأنه رسوم هندسية بحتة والقطعة التى نتحدث عنها كانت محفوظة فى القسم الإسلامى بمتحف برلين ولكن أكبر الظن أنها ذهبت ضحية الحريق الذى قضى على مجموعة السجاد التى كان يزخر بها المتحف . ونسيج القطعة المشار إليها خشن وأرضيتها لونها أصفر ، أما التنين أزرق وأحمر والإطار أسود وأحمر .

وقد سجل لنا المصور الإيطالى Domenico di Bartolo سنة ١٤٤٠م فى إحدى لوحاته المحفوظة الآن فى متحف مدينة سينا Siena بإيطاليا ، رسم سجادة تنين مماثلة للسجادة التى نحن بصدد وصفها ، ومماثلة للسجادة المحفوظة كذلك بالمتحف التاريخى بمدينة استوكهلم . وتمكن تقسيم سجاد القوقاز إلى الأقسام الآتية :

١ـ سجاد أرمينيا :

ومن أهم المناطق لصناعة السجاد القديم أرمينيا وتمتاز زخارفها المحتوية على رسم التنين كعنصر أساسى باحتوائها على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير . كما تحتوى على الزهرة المركبة ، والورقة المركبة التى نجدها فى السجاد الإيرانى المعروف بالزهرية وفى الخزف التركى .

إلا أنها تتفق مع باقى سجاد القوقاز القديم . بأن ساحة السجادة مقسمة معينات يكونها جسم التنين إلا أنه يصبح فى سجاد أرمينيا أكثر تحويرا .

ويمتاز سجاد أرمينيا بألوانه البراقة ومتعددة مثل اللون الأزرق للأرضية والزخارف باللون الأصفر والأحمر. أما الإطار فضيق نسبيا ويتكون من وحدة نباتية مكررة فى معظم الأحيان .

٢ـ سجاد كازاك :

وهو الذى يصنع فى الجزء الجنوبى الغربى من القوقاز ، وهو يعرف فى الأسواق أيضا باسم داغستان . وتمتاز بألوانها البراقة الفاقعة كما تمتاز بوحداتها الزخرفية الكبيرة المرسومة بأسلوب هندسى . وهى تتفق مع سجاد

أرمينيا من حيث احتوائها على رسم التنين كعنصر رئيسى إلا أنه فى سجاد كازاك أكثر وضوحا فهو يشكل المعينات كما أنه يرسم داخلها .

كما أن الزخارف النباتية المكونة من زهور مركبة وأوراق مركبة بأسلوب هندسى كذلك . وسجاد كازاك سميك وألوانه يسودها اللونان الأحمر والأزرق ، أما الإطار فزبدى اللون غالباً ومساحتها صغيرة .

٣ ـ سجاد شروان وكوبا :

وهو السجاد الذى يصنع فى الجزء الشرقى من القوقاز ، وهو أدق صنعة، وأقل لمعانا وأقصر وبرة ، من سجاد كازاك ويكثر بها اللون البنفسجى . ويكثر بها زخارف الطيور والحيوانات ، إلى جانب التنين طبعا إلا أنهامحورة تحويرا كبيرا .

ولعل أهم ما يميز سجاد شروان وكوبا احتواء الإطار على زخارف شبه كتابية تشبه زخارف الهولباين فى السجاد التركى والأسبانى .

سجاد التركستان وآسيا الوسطى

من المعروف أن العشائر الرحل فى بلاد التركستان وآسيا الوسطى كانت من أول الشعوب التى صنعت السجاد الوبرى لاستعماله فى أغراض شتى توائم طبيعة البلاد التى يسكنونها ، وتتفق وما يملكونه من المواد الخام التى تقوم عليها هذه الصناعة من صوف وصباغة وما إليها .

ومن أحسن الأمثلة لهذا السجاد لا يرجع إلى ما قبل القرن الماضى ، وهى تنسب خطأ إلى بخارى ، ولعل مرجع هذا الخطأ أن بخارى هى المركز التجارى لتسويق سجاد التركمان .

وتمتاز زخارف هذا النوع من السجاد على أن قوام زخرفتها شكل مثمن يعرف باسم (بيلى با) أى (قدم الفيل) بالفارسية والتركية . وغلب على هذا السجاد اللونين الأحمر القانى والأبيض والأزرق أو الأسود كلون مساعد .

السجاد الهندى الإسلامى

قامت صناعة السجاد فى عصر أباطرة المغول ، على أيدى الإيرانيين ، كما هو الحال فى باقى فنونهم الإسلامية . ولذلك فإننا نلاحظ فى السجاجيد الإسلامية القديمة بالهند ، أوجه شبه كبيرة بينها وبين السجاد الإيرانى ، وخاصة فى اقتصاره على رسوم الزهور والنباتات القريبة من الطبيعة وإن كانت تمتاز بلونها البرتقالى لا نعرفه فى غيرها من السجاد وبلون بنى مائل إلى الحمرة ، وكثيرا ما عرفت هذه السجاجيد باسم السجاجيد الهندية الإيرانية .

ولكن سرعان ما تحرر الصناع الهنود من التأثيرات الإيرانية وأقبلوا على رسم الطيور والحيوانات والصور الآدمية وإن لم يفقدوا الصلة كلية بالأساليب الإيرانية .

ولعل أهم ما يميز السجاد الهندى قرب رسوم الطيور والحيوانات وكذا النباتات من الطبيعة إلى حد كبير مما لا نجده فى السجاد الإيرانى أما أن المناظر التصويرية مأخوذة من الأساطير الهندية وكذا رسوم الآدميين هندسية السحنة واللباس والأسلوب .

ومن حيث الصناعة فهى فى غاية الدقة وكثيرة العقد حتى أن السجاد

الصوف الذى صنع فى عصر شاهجهان يبدو من دقته وكأنه مصنوع من الحرير.

كما أن الهند اشتهرت منذ أقدم العصور بسجاده المصنوع من الحرير والذى استمر بطبيعة الحال إلى العصر الإسلامى وإن اختلفت رسومه وأسلوبه الزخرفى .

الفصل السادس

الخشب والحجر والجص

(١) الزخرفة الإسلامية

(٢) الخشب

(٣) العـــاج

الزخرفة الإسلامية

قبل أن نتناول بالبحث والدراسة الحفر على التحف الإسلامية ، يجب أن نقدم مقدمة موجزة عن عناصر الطرز الزخرفية التى حفرت على تلك التحف ، خاصة وأن الفن الإسلامى قد امتاز بوحدة فنية ألفت بين المنتجات الفنية لجميع أنحاء الولايات الإسلامية .

ومن المعروف أن الأسس الأولى التى يقوم عليها أى فن من الفنون القديمة والحديثة على حد سواء هى العناصر الزخرفية التى يتكون من مجموعها ومن أسلوب رسمها وتصويرها هذا الفن .

ومن ثم فقد يكون من الضرورى ونحن نتناول موضوع التحفة الإسلامية التى يزخر بها متحف كلية الآثار ، بالبحث والدراسة، أن نقدم فى إيجاز التعريف بالعناصر الزخرفية وأساليبها الفنية والتطبيقية فى الفن الإسلامى .

ومن المعروف أن العناصر الزخرفية من نباتية وحيوانية وهندسية تكاد تكون واحدة فى جميع الفنون التى عرفتها الإنسانية ، ولكن الأسلوب الفنى والتطبيقى الذى عولج به كل عنصر من تلك العناصر ، قد اختلف من عصر إلى آخر ومن إقليم إلى إقليم بل ومن جنس إلى آخر .

ولما كان الفن الإسلامى قام على أسس من فنون البلاد التى خضعت للدولة الإسلامية كما سبق القول ، ونعنى بهما الفن البيزنطى والفن

الساسانى. لذلك فإنى أرى من المفيد أن ندرس مميزات هذين الفنين قبل أن نتناول تأثيرهما على الفن والزخارف الإسلامية بالبحث والدراسة.

أما بالنسبة للفن البيزنطى، فقد امتازت وحداته النباتية الزخرفية بالقرب من الطبيعة إلى حد كبير، مثل كوز الصنوبر وعنقود العنب وثمرة الفراولة وكذا ورقة العنب وورقة الكنكر أو شوكة اليهود وكذلك أشجار الصنوبر والبلوط.

أما العناصر الآدمية والحيوانية فقد كانت أقل قربا من الطبيعة من العناصر النباتية فقد كانت ترسم بأسلوب يتميز بالجمود والضعف والرمزية الذى يظهر واضحا فى رسم اليدين وفى طيات الملابس. أما من حيث الموضوع الزخرفى فقد امتاز بعدم التماثل وبالقرب من الطبيعة إلى حد كبير.

أما الفن الساسانى فيمتاز بوحداته النباتية القريبة من الطبيعة إلى حد كبير التى تتمثل فى ثمرة الرمان، التى تعبر عن ثمرة الحياة، وثمرة الفراولة والورقة النباتية الثلاثية وشجرة الحياة، الا أن هذه الوحدات كانت ترسم فى تكرار زخرفى مما أبعدها عن الحياة.

أما العناصر الآدمية فقد كانت ترسم بأسلوب تجريدى تعبيرى بحت، ذلك أن الفنان كان يخضع فى رسومه الآدمية لتقاليد دينية لا يستطيع الفكاك منها.

فقد كان الملك فى الديانة الزارادشتية يمثل ظل الله على الأرض ومن ثم فقد كان التطلع إلى وجهه جريمة كانت عقوبتها الإعدام. وقد نشأ عن ذلك أن الفنان كان يلجأ إلى الرمز والتجريد إذا ما أراد أن يرمز إلى الملك فى موضوعاته وبالتالى إلى جميع الرسوم الآدمية.

أما الرسوم الحيوانية فقد كان الفنان الساسانى ينفذها قريبة من الطبيعة إلى حد كبير مع مراعاة النسب التشريحية . كما حرص الفنان على التعبير عن الحركة التى يؤديها الحيوان مما دل على مدى تمرسه فى تمثيل الطبيعة أصدق تمثيل .

أما بالنسبة للموضوعات الزخرفية بالنسبة للفن الساسانى فيمتاز بالتماثل والتناظر التام مما أبعدها عن الطبيعة إلى حد كبير . كما أن فكرة ملء الفراغ حتى لا تحل فيه الأرواح الشريرة أبعد العناصر الزخرفية وكذا الموضوعات حيويتها وطبيعتها .

كذلك كان على الفنان استعمال بعض شارات معينة مثل العصابة الطائرة للدلالة على ملكية هذه الأشياء أو الحيوانات إلى الملوك، وكذا الورقة النباتية التى تتدلى من منقار الطائرة كناية عن الفأل الحسن. أبعدت الموضوعات الزخرفية عن الطبيعة إلى حد ما .

بعد هذا العرض الموجز لمميزات الوحدات الزخرفية للفنون التى قام على أسسها الفن الإسلامى، نستطيع أن نتعرف فى يسر وسهولة على مميزات العناصر والموضوعات الزخرفية فى العصر الأموى .

من المعروف أن الفن الإسلامى فى العصر الأموى كان يتكون من العناصر البيزنطية والساسانية جنبا إلى جنب كما هو الحال فى فسيفساء قبة الصخرة . والجامع الأموى بدمشق . وفى رسوم الفرسكو فى قصير عمره . وفى قصر الحير الغربى ، وفى الزخارف الحجرية فى واجهة قصر مشتى .

ولما كانت الدولة الأموية قد اتخذت من بلاد الشام التى كانت تابعة

للبيزنطية من قبل، مركزا لإقامتها ، فقد كان من الطبيعى أن يكون الفن البيزنطى أكثر تأثيرا على الفن الإسلامى فى العصر الأموى .

وعندما انتقلت الدولة العباسية إلى العراق، التى كانت خاضعة للدولة الساسانية قبل الإسلام ، فقد أصبح الفن ساسانى صاحب الحظوة الأولى عند العباسيين والمؤثر القوى على الفن الإسلامى .

وهكذا نرى أن الفن الإسلامى ظل قرابة قرنين من الزمان ، يخضع تارة للمؤثرات البيزنطية وأخرى للمؤثرات الساسانية ، حتى إذا جاء بداية القرن الثالث الهجرى وعلى وجه التحديد منذ تأسيس مدينة سامراء سنة ٢٢١هـ، اكتمل الفن الإسلامى مميزاته ، التى تكاد لا تخطؤها العين ، والتى لم يجد مؤرخو الفنون من الأوروبيين اسما يطلقونه على الزخارف الإسلامية غير اسم العرب يطلقونه عليه، فعرف باسم الأرابيسك Arabesque .

ويمتاز أسلوب سامراء الذى عرف باسم الأرابيسك، باستعمال العناصر الهندسية أو النباتية المحورة عن الطبيعة تحويرا كبيرا أبعدها عن الطبيعة ، بحيث أصبح من العسير إرجاعها إلى أصولها الأولى، وإن كانت نسبتها إلى الفصيلة النباتية لا يختلف فيها اثنان .

وقد ظل أسلوب سامراء مستعملا مدة ثلاثة قرون فى جميع أنحاء العالم الإسلامية مع بعض تغيرات فرعية تميز إقليم عن آخر من ولايات الدولة الإسلامية .

وفى القرن السادس الهجرى بدأت تدب الحياة فى العناصر النباتية بتأثير من التيارات الفنية الآتية مع القبائل التركية من مناطق شمال وسط آسيا من التركستان والذين سيطروا على الدولة العباسية باسم السلاجقة . أما فى مصر

والشام فقد تأثروا بتيارات وافدة مع بنى زنكى من منطقة تكريت .

أما فى القرن الثامن الهجرى فقد غزا الفن الإسلامى أساليب وطرز من الشرق الأقصى التى صاحبت الغزو المغولى، فقد تحررت العناصر النباتية إلى حد كبير من أسلوب سامراء المحور وأصبحت ترسم بأسلوب طبيعى إلى حد كبير .

كما كثرت الموضوعات التصويرية التى تشبه المنمنمات المعاصرة إلى حد كبير فى المدرسة المغولية والمدرسة التيمورية فى العراق وإيران وفى مصر والشام فى العصر المملوكى .

أما فى القرن العاشر الهجرى ، أى فى العصر الصفوى فى إيران والعراق وفى العصر العثمانى فى باقى العالم الإسلامى ، فقد بدأ يتسلل الفن الإسلامى مؤثرات أوروبية فى الدولة الصفوية عن طريق الكشوف الجغرافية واكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح وعن طريق المبشرين فى منطقة جوا فى غرب الهند .

أما بالنسبة للدولة العثمانية فقد كان اتصالها المباشر بأوروبا عن طريق استيلائها على معظم دول شبه جزيرة البلقان ، أكبر الأثر فى وصول مؤثرات أوروبية مثل فن الباروك والركوكو إلى الفن الإسلامى .

الخشـــب

من المعروف أن بلاد الشام كانت وما تزال من أغنى أنحاء العالم الإسلامى لأنواع الأخشاب الجيدة ، ومن ثم فقد كانت من أشهر الأقاليم لإنتاج التحف الخشبية . وقد امتازت التحف الخشبية فى العصر الأموى بالزخارف النباتية والموضوعات القريبة من الطبيعة . ومن أحسن الأمثلة لذلك نجدها فى عروق الربط فى قبة الصخرة وفى كثير من الوزرات الخشبية من المسجد الأقصى ببيت المقدس . وكذلك مجموعة الأخشاب التى عثر عليها فى مدينة تكريت وكذا منبر مسجد القيروان .

أما عن التحف الخشبية فى العصر الأموى فى مصر ، فقد كانت ما تزال متأثرة بالأسلوب القبطى الذى امتاز بإقباله الشديد على الزخارف الهندسية البحتة وخاصة المعينات التى تشبه عش النحل والمحصورة داخل العقود والدوائر وما إليها . هذا بالإضافة إلى شريط من الكتابة العربية وخاصة بعض آيات سورة الكرسى .

وكانت الطريقة التطبيقية المتبعة فى تنفيذ هذه الزخارف هى طريقة الحفر الغائر والمجسم للوحدات الزخرفية مما يضفى عليها حيوية وقربا من الطبيعة وخاصة فى الرسوم النباتية والحيوانية .

أما عن التحف الخشبية فى العصر العباسى فقد تأثرت بأسلوب سامراء الثالث على الجص ، المكون من زخارف نباتية محورة عن الطبيعة والمنفذة بطريقة بالحز العميق الذى يفصل عنصرا عن الآخر ، ثم شطف حافة تلك العناصر .

وقد انتشر هذا الأسلوب فى زخرفة الأخشاب طوال القرنين الثالث والرابع فى العالم الإسلامى حتى أصبح من العسير فى كثير من الأحيان تمييز الولايات التى صنعت فيه .

وفى العصر السلجوقى فى إيران والعراق ، استمر أسلوب سامراء بعد أن دبت فيه بعض الحياة ، ولكنه لم يكن الموضوع الرئيسى بل كان خلفية لموضوعات أخرى بعضها كتابات قرآنية أو زخارف آدمية أو حيوانية تبرز عليها .

وفى العصر الفاطمى فى مصر ، بدأت تظهر الرسوم الآدمية والحيوانية مع أسلوب سامراء . كما ظهرت موضوعات تصويرية محفورة على عدة مستويات على الخشب .

وقد مثلت تلك الموضوعات الحياة الاجتماعية فى مصر فى العصر الفاطمى أحسن تمثيل، ومن أحسن الأمثلة لذلك تلك الوزرات الخشبية التى عليها فى بيمارستان قلاوون مستعملة على الوجه الآخر. والتى يزخر بها معظم متاحف العالم .

وأود أن أشير هنا إلى أن هذه الموضوعات التصويرية التى حفرت على الخشب الفاطمى كانت إحياء للفن القبطى .

وفى نهاية العصر الفاطمى فى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى

بدأ يظهر أسلوب آخر من الزخارف على الخشب، هو الزخارف الهندسية التى تقوم أساسا على الشكل النجمى والذى أطلق عليه اسم (الطبق النجمى).

كذلك ظهر أسلوب آخر من حيث التطبيق الفنى وأعنى به طريقة الحشوات المجمعة ، الذى تعشق فيه الوحدات المكونة (للطبق النجمى) والتى تعرف باسم (الكندة واللوزة) بدون استعمال أى مادة لاصقة أو باستعمال المسمار .

وقد استمر أسلوب الحشوات المجمعة ، فى زخرفة الأخشاب طوال العصر الأيوبى والمملوكى والعثمانى فى مصر والشام . وكل ما طرأ عليها من تطور هو زيادة عدد وحدات الطبق النجمى ويطعمها بالعاج والصدف .

أما شمال إفريقيا فقد اختلف شكل النجمة فى شمال إفريقية وخاصة فى مدينة مراكش .

وإلى جانب الحشوات المجمعة ظهر أسلوب (الخرط) فى زخرفة الأخشاب وذلك فى العصر المملوكى وكذا العثمانى ، وخاصة فى نوافذ وفتحات المبانى والعمائر السكنية .

أما فى مشرق العالم الإسلامى فى العصر المغولى والتيمورى ، فقد اختفى أسلوب سامراء تقريبا وحل محله الزخارف النباتية المجسمة والقريبة من الطبيعة إلى حد كبير . كما استعمل كذلك الزخارف الهندسية البحتة وإن اختلفت فى طريقة التنفيذ التطبيقى . فقد استعمل طريقة الحز فى معظم

الأحيان وقلما استعمل طريقة الحشوات المجمعة ، كما قل استعمال الشكل النجمى .

وفى العصر الصفوى ظهر أسلوب اللاكيه فى زخرفة الأخشاب ، وفى الحقيقة أن هذا الأسلوب يتبع إلى حد كبير فن التصوير الإسلامى أكثر من فن زخرفة الأخشاب . ذلك أن قوام زخرفته عبارة عن مناظر تصويرية متعددة الألوان تمثل مدرسة التصوير الصفوية أحسن تصوير .

أما من حيث الأسلوب التطبيقى ، فهى تنفذ عن طريق استعمال دقائق رفيعة جدا من اللاكيه وكل طبقة من اللاكيه تحتوى على رسم عنصر رسم بلون معين تلصق الواحدة على الأخرى حتى يتكون فى النهاية الشكل والرسم المطلوب .

العـــاج

إن أهم ما عثر عليه من التحف العاجية فى العصر الإسلامى ، إنما يرجع إلى الأندلس فى العصر الأموى الرابع والخامس. ومما زاد فى أهمية هذه التحف أن معظمها مؤرخ وعليها كتابات تبين اسم صاحبها وفى أحيان قليلة اسم صانعها .

أما من حيث أسلوبها الزخرفى فهى تشبه إلى حد كبير الأسلوب الأموى وأوائل العصر العباسى فى المشرق ، ذلك أن معظم التحف العاجية ، هى غالبا علب تحتوى على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير ، مثل ورق العنب ومشتقاتها وعنقود العنب وكذا كوز الصنوبر، وورقة (الأكانتس) هذا بالإضافة إلى سعف النخل والفروع النباتية .

وكثيراً ما تضم هذه العناصر النباتية وحدات هندسية على شكل دوائر مفصصة أو مناطق مستديرة متماسة ومعينات أو مربعات .

وتتألف الزخرفة النباتية من فروع نباتية تتجمع حول سيقان تبدو وكأنها المحور الرئيسى الذى تخرج منه الفروع . وكثيرا ما يصاحب هذه الزخارف النباتية شريط من الكتابة الكوفية المزهرة .

أما الرسوم الآدمية ، فهى تشبه من الناحية الفنية الرسوم البيزنطية والمسيحية ، التى كانت سائدة هناك قبل الفتح العربى . أما من حيث

الموضوع فهى تمثل القصص الدينى المسيحى ، وإن كان أسلوب الأداء ، من حيث التقابل والتماثل التام ، يبين مدى امتزاج الفنين البيزنطى والساسانى الذى وجد فى مشرق العالم الإسلامى إلى ما قبل نشأة سامراء .

ومن الموضوعات المألوفة كذلك فى هذه التحف مناظر الطرب والصيد والشراب تشبه تلك التى سبق أن تكلمنا عنها فى الخشب الفاطمى وغيرها من التحف الإسلامية .

كذلك كثر استعمال العناصر الحيوانية والطيور فى زخرفة هذه العلب مثل الأسد والغزال والفهد والفيل والفرس والطاووس والعصافير، ولكن رسومها كانت محورة إلى حد ما وينقصها الحركة والتعبير . وتشبه الرسوم الحيوانية فى أدائها الفنى الرسوم التى وجدناها على المعادن الإسلامية ذات الأسلوب الساسانى المتأخر (Post - Sasanian) .

أما من حيث الناحية التطبيقية فإن هذه العلب جميعها تمتاز بزخرفتها المحفورة حفرا عميقا مجسما بالنسبة للزخارف النباتية . أما الرسوم الآدمية والحيوانية فهى تحفر أكثر بروزا مما يجعل الحفر يبدو على مستويين ، وإذا صاحب الموضوع الزخرفى رسوم هندسية كالإطار الذى يحيط الموضوع أو بعض الوحدات الزخرفية ، فإنه يحفر على مستوى ثالث ولكنه أقل المستويات بروزا .

ومن أشهر التحف العاجية فى الأندلس ، علبة أسطوانية نقش على رقبة غطائها النص التالى، بالخط الكوفى الظاهر «بركة من الله والإمام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين ، مما أمر بعمله بالسيدة أم عبد الرحمن على يدى درى الصغير سنة ثلث وخمسين وثلث مائة» .

وهناك علبتان مستطيلتان صنعتا فى مدينة الزهراء ، جاء على إحداهما النص التالى «بسم الله بركة من الله ويمن وسعادة وسرور ونعمة لا حب ولاده، مما عمل بمدينة الزهراء سنة خمس وخمسين وثلث مائة عمل خلف» .

وقد ازدهرت صناعة العاج فى العصر الفاطمى ، وإن كان معظم ما صنع فى العصر الفاطمى عبارة عن حشوات كاملة تحتوى على موضوعات زخرفية معظمها رسوم آدمية تشبه إلى حد كبير من حيث الأسلوب الفنى والتطبيقى التحف الخشبية .

ولعل من أهم الموضوعات الزخرفية التى حفرت فى تلك الحشوات الفاطمية جندى فى يده رمح وترس ، وبازيار على صهوة جواده وعلى يده الصقر ، وصياد آخر فى يده رمح يطعن به أسد . ومن الموضوعات النادرة التى حفرت على العاج منظر سيدة فى هودج فوق جمل .

كذلك كثيرا ما نجد حشوات على شكل (الكندة الخشبية) أو على شكل مسدس ، يضم رسم حيوان واحد على أرضية نباتية مثل الأرنب أو الغزال أو الطاووس .

أما التحف العاجية الكاملة ولعل أهمها أبواق الصيد، فبرغم احتوائها على زخارف حيوانية وطيور وعناصر نباتية ، تشبه تمام الشبه من حيث الأسلوب الفنى والتطبيقى ، التحف الفاطمية والعاجية والخشبية ، بل والمرسوم على الورق والنسيج .

إلا أن الكثير من علماء الآثار يشك فى نسبتها إلى مصر ، قد نسبها البعض إلى صقلية وآخرون إلى العراق أو إيران أو الأندلس، ولكنى أؤيد الرأى الذى رجحه الدكتور زكى حسن وهى نسبتها إلى الدولة الفاطمية .

ومما يؤيد هذا الرأى ، العلبة التى عثر عليها فى حفائر كاربون دى لوس كونديز Carrion de dos Condes من أعمال بلنسية ، والتى نقش على قاعدتها باللون الأحمر والأخضر النص التالى «بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه لدين الله أبو تميم الإمام المعز لدين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعه ـ مد الخرسانى» . لما كان الخليفة المعز لدين الله الفاطمى قد تولى الخلافة فى شمال إفريقية (تونس الحالية) قبل مجيئه إلى مصر من ٣٤١ هـ ـ ٣٦٢ هـ ، إذن فالعلبة قد صنعت فى تلك الفترة .

كذلك اختلف علماء الآثار فى نسبة مجموعة من الحشوات العاجية الكاملة، الموجودة بمتحف قصر بارجلو بمدينة فلورنسا ، فالبعض قال بنسبتها إلى صقلية إلى القرن ٧ هـ ، وفريق ثانى نسبها إلى مصر فى العصر الفاطمى .

وبدراسة هذه الحشوات من الناحيتين الفنية والتطبيقية نستطيع القول فى ثقة واطمئنان ، بأنها من صناعة مصر فى العصر الفاطمى على الأقل بالنسبة إلى ست من تلك الحشوات التى تكون جزءا من علبة صغيرة .

ذلك أنها تحتوى على عناصر آدمية وحيوانية تشبه تماما فى أسلوبها الفنى العناصر المحفورة على الخشب الفاطمى الذى عثر عليه فى بيمارستان قلاوون، والذى سبق أن ذكرنا أنها تمثل الحياة الاجتماعية فى مصر فى تلك الفترة أصدق تمثيل .

أما عن الموضوع الزخرفى فهو استمرار للموضوعات التى حفرت على الحجر منذ العصر القبطى من القرن (٥ ، ٦م) .

وليس معنى هذا أننى أنكر نسبة قطع أو علب أخرى لصناعة صقلية، ولكنى أرى أن موضوع التحف العاجية يحتاج إلى دراسة فاحصة ، لإرجاع كل قطعة إلى موطنها الأصلى، وذلك اعتماداً على الأسلوبين الفنى والتطبيقى، وقياسا على القطع المؤرخة أو الثابتة النسبة كالأخشاب الفاطمية مثلاً .

ويزخر الكثير من متاحف وكنائس أوروبا ، بمجموعة من العلب العاجية والمزخرفة برسوم ملونة ليست محفورة أو محزوزة ، والتى تنسب إلى صقلية وذلك لقرب الشبه بين زخارفها وبين الرسوم الحائطية فى (كابلا بالاتينا) بمدينة بلرمو ، أو لاحتوائها على موضوعات ورسومات عليها مسحة مسيحية واضحة .

وهناك مجموعة من العلب العاجية أسطوانية الشكل ، تحتوى على زخارف هندسية بحتة محفورة على شكل عش النحل ، كما تحتوى على كتابات بالخط النسخى الكبير الذى يرجع إلى القرن (٧ أو ٨هـ) . وينسب بعض العلماء ، مثل هذه العلب إلى مصر فى العصرين الأيوبى والمملوكى، وذلك اعتماداً على الزخارف الهندسية والتى تحتوى على شكل النجمة ، التى كثر فى ذلك الوقت فى زخرفة الأخشاب .

ونسبها فريق آخر إلى الأندلس . والحقيقة أن الزخارف الهندسية البحتة التى تدور حول الشكل النجمى، لم تكن وقفا على مصر فى تلك الفترة ، بل أنها انتشرت فى العالم الإسلامى كله ، وخاصة الجزء الغربى منه . على أن تلك الزخارف الهندسية ، قد اختلفت فى الشكل النجمى الذى تقوم على أساسه الوحدات الهندسية الأخرى . وبدراسة الشكل النجمى الذى تدور

حوله الزخرفة الهندسية الأخرى ، على العلب العاجية ، السابق الإشارة إليها نرجح نسبتها للأندلس وليس لمصر الأيوبية أو المملوكية .

وتنسب إلى إيران مجموعة من العلب العاجية ذات المناظر التصويرية التى تماثل مدارس التصوير السلجوقية والمغولية والتيمورية ، وكذا الرسوم المألوفة على خزف الرى وسلطنباد .

كذلك تنسب حشوات كاملة من العاج تحتوى على زخارف نباتية قريبة جدا من الطبيعة ومحفورة حفرا عميقا وتشبه فى تكوينها الزخرفى زخارف الأخشاب والنسيج فى العصر الصفوى .

وبرغم شهرة الهند بصناعة العاج فى عهد ما قبل الإسلام، وبرغم امتلاكها لمادة العاج التى تؤخذ من أنياب الفيل ، إلا أن ما عثر عليه حتى الآن من العصر الإسلامى ، لا يكفى لإعطائه فكرة واضحة ، أو مميزات عامة عن هذه الصناعة فى الهند فى العصر الإسلامى .

ومن التحف النادرة التى تنسب للهند تمثال فيل مما يستخدم فى لعبة الشطرنج، يزعمون خطأ أن هارون الرشيد أهداه إلى شرلمان .

والتحفة التى نحن بصدد الحديث عنها عبارة عن قطعة من الحفر الجميل ، تمثل ملكا يجلس على عرشه على ظهر فيل يحيط به الحاشية والفرسان ، كما يحمل الفيل على خرطومه بهلوانا ، وقد نقش على قاعدة التحفة بخط كوفى بسيط النص التالى «من عمل يوسف الباهلى» .

وقد اختلف علماء الآثار فى تحديد زمان ومكان صناعة هذه التحفة ، فالبعض أرجعها إلى عهد هارون الرشيد والبعض الآخر أنكر نسبتها

للعصر العباسى الأول ، وأرجعها إلى الأندلس فى القرنين (٤ ، ٥ هـ) .

وبدراسة هذه التحفة من الناحية الفنية ، تبين أن موضوعها يمثل موضوعات مدرسة التصوير الراجابوتية الهندية فى العصر الإسلامى ، والتى تأثرت بها مدرسة التصوير المغولية فى الهند فى القرنين (١٠ ـ ١١ هـ) .

كما أن الأسلوب التطبيقى ، وهو حفر تماثيل من الخشب أو العاج وجد قبل الإسلام فى الهند . ومن ثم فإن أرجع هذه التحفة إلى الهند فى العصر المغولى الهندى فى القرنين (١٠ أو ١١هـ) .

الفصل السابع

التصويـــر

التصوير فى العصور الوسطى

الفسيفساء

الرسوم المائية المرسومة على الجص

المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى

مصادر الأساليب الفنية فى المدرسة العربية

المدرسة المغولية

المدرسة التيمورية

(أ) مدرسة شيراز

(ب) مدرسة هراة

(ج) مدرسة بهزاد

مدرسة التصوير الصفوية

مدرسة التصوير الهندية

المدرسة الراجبوتية

التصوير التركى

المخطوطات المصورة

التصوير

كان التصوير الإسلامى ومازال محل التساؤل هل هو مباح أو محرم أو مكروه ؟ وكان لزاما علينا ونحن نتصدى لدراسة موضوع التصوير فى الإسلام، أن نبدأ بالرد على هذه التساؤلات . ونستطيع أن نجمل ردنا فى النقاط الآتية بعد :

١ ـ تتابع تحريم فقهاء المسلمين للتصوير خلال العصور الإسلامية حتى إذا ما جاء العصر الحديث وكشفت روائع التصاوير الإسلامية أهمية التصوير وفائدته فى الحياة العامة ، أعادوا مناقشة الموضوع مرة أخرى .

واشترك فى هذه المناقشة علماء الآثار ورجال الفنون الذين أجمعوا على إباحة التصوير . كما ضمت هذه المناقشة رجال الدين ، فأفتى بعضهم بإباحة التصوير العلمى والفنى ، نذكر منهم الشيخ عبد العزيز جاويش (مجلة الهداية) والشيخ محمد عبده (تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده . محمد رشيا رضا) . أما بقية رجال الدين فقد تمسكوا بتحريمهم للتصوير ، وإن أباحوه فى شؤونهم الخاصة والعامة .

٢ ـ لم يأت فى القرآن الكريم ما يدل على تحريم التصوير ، أو إباحته وإن ورد فى بعض الآيات الكريمة التى تشير إلى إباحته فيما يتعلق بالنبى

سليمان عليه السلام «ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأرسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادى الشكور » (سورة سبأ الآية ١٢ ، ١٣).

٣ ـ تناولت بعض الأحاديث النبوية الشريفة التصوير وحكمه ، وتناولت بعض هذه الأحاديث تصاوير الكعبة ، ذلك أن الكعبة قد أعيد بناؤها قبل الإسلام ، وزوقت دعائمها وأسقفها وجدرانها من الداخل بصور تمثل بعض الأنبياء مثل سيدنا ابراهيم، والمسيح ومريم العذراء عليهم السلام والشجر والملائكة (ورد هذا فى الأزرقى : أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار . وأحمد تيمور : التصوير عند العرب).

وجاء فى هذا ، الأحاديث الشريفة أن الرسول ﷺ ، أمر عند فتح مكة بمحوها وإزالتها ، وإن وردت أحاديث أخرى تفيد الإبقاء على صورة المسيح عليه السلام والسيدة العذراء ومع ذلك فليس هناك شك فى أن النبى ﷺ أمر بإزالة الصور من الكعبة نظرا لأنها من الأصنام التى جاء الإسلام لمحاربتها . أما ما ذكر من أن بعض هذه الصور قد بقيت فقد يرجع ذلك إلى إخفائها على من محاها (أحمد تيمور : التصوير عند العرب).

يتبين لنا سواء من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة ، المتعلقة بالتصوير ومن التصاوير الإسلامية التى يرجع تاريخها للعصور الأولى فى الإسلام كعملة عبد الملك بن مروان ، وفسيفساء الجامع الأموى بدمشق، وصور قصير عمره وكذلك باقى الصور الإسلامية التى عثر عليها .

وإذا أضفنا إلى هذا وذلك أهمية التصوير فى حياتنا العملية والخاصة وإذا نظرنا إلى روح الإسلام وطبيعته ، يتضح لنا أن تحريم الإسلام للتصوير الذى صنع قبل الإسلام لم تكن لمجرد الفن أو العلم ، وإنما كانت لصناعة الأصنام والأوثان التى كانت تعبد من دون الله .

وإذا كان الإسلام قد نهى عن عبادة التصاوير ، فمن الأولى به أن ينهى عن صناعتها ويؤيد هذا الرأى ، ابن عباس رضى الله عنه الذى أباح لصانع التصاوير الذى جاء يستشيره فى أمر صناعته تصوير الشجر وكل شىء ليس فيه الروح حتى تزول شبهة الرجوع إلى عبادة الأوثان والأصنام لاسيما أن القوم حديثوا عهد بهذه العبادة .

كما يلاحظ أن بعض الأحاديث النبوية رغبت فى التقشف وعدم الإسراف فى الكماليات التى منها التصوير وهكذا يمكننا أن نقول أن الإسلام أباح التصوير إذا كان بعيدا عن الوثنية وعن شبه منافسة الخالق .

التصوير فى العصور الوسطى

من المعروف أن المسلمين فى العصور الأولى للإسلام لم يتشددوا ضد المصنوعات المصورة كما يشهد بذلك استخدامهم فى صدر الإسلام للأستار والوسائد ذات الصور والثياب المرقمة والمروط المرحلة ، واللعب المصورة ، وإباحة الارتزاق من صناعة تصوير ما ليس فيه الروح .

كما يستشف ذلك من الصور المائية المصنوعة فى زمن الأمويين فى قصر قصير عمره ، وصور الفسيفساء فى المسجد الأموى فى دمشق ، والعملة ذات الصور التى سكت فى عهد عبد الملك بن مروان .

ثم جاء تشدد المسلمين فى العصور الوسطى ضد صناعة التصوير ، ويرجع البعض هذا التشدد للأسباب الآتية :

(أ) تشدد اليهود الذين دخل بعضهم فى الإسلام وهذا رأى كريزول .

(ب) كان ذلك نتيجة غير مباشرة للحركة ، الأيقونية فى الدولة الرومانية الشرقية التى نشأت فى النصف الأول للقرن الثامن الميلادى وهذا رأى بيكر وفاييت .

من الواضح أن هذه الأسباب مفتعلة ، وفى الحقيقة أن تشدد المسلمين فى العصور الوسطى ضد التصوير ، إنما جاء كرد فعل لمبالغة المسيحيين فى

استخدام الرسوم التى كانت تستخدم بالدرجة الأولى فى تجسيم المعتقدات الدينية المسيحية .

وقد انعكس تحريم التصوير فى الإسلام فى العصور الوسطى ، على المصور الذى لم يبلغ المرتبة الرفيعة التى وصلها غيره من المفكرين والأدباء فى العالم الإسلامى . أو المصورين فى الأقطار غير الإسلامية ، ذلك أنه كان مغضوبا عليه من رجال الدين ، ومن ثم كان عرضة لسخطهم ولسخط المجتمع الذى كان يقوم أساساً على الدين .

ومن هنا لم يعن المؤرخون بتدوين أخبارهم عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء والمفكرين ، فليس بغريب ألا يصلنا كتاب واحد عن المصورين ، على كثرة ما وصلنا من كتب الطبقات ، اللهم إلا كتاب واحد ذكره المقريزى ولم يصلنا وهو «ضوء النبراس وأنس الجلاس فى أخبار المزوقين من الناس (الخطط) .

وقد انعكست هذه الملابسات على المجتمع نفسه الذى لم يكن حريصا على المحافظة على إنتاج المصورين . كما كان المصور تابعا للنساخ فكان ينتظر حتى يفرغ من كتابه المخطوط حتى يقوم بدوره فى توضيح النصوص بالتصاوير فى حدود ما يتركه له من مساحة فى صفحات المخطوط .

ومن هذا نستشف أن المصور كان أقل شأنا من الخطاط بل نستطيع أن نقول أنه كان أقل مكانة من المذهب الذى يقوم بتذهيب المصاحف الشريفة .

نتج عن موقف المجتمع حيال المصورين فى العصور الوسطى ، وشعورهم بالإهمال من المجتمع ، عدم بذلهم الكثير من الجهد فى تمييز أساليبهم ، أو فى طبع إنتاجهم بطابع ذاتى ، كما أنهم لم يضعوا أسماءهم على الصور التى كانوا يرسمونها مما أدى إلى أن التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى يدرس فى ضوء ما كان الإنتاج والتصاوير فحسب دون العناية بالمصورين أنفسهم ، وقد أدى ذلك إلى أن التصوير لم يتنوع من حيث الطريقة .

لكل هذا لم يستعمل التصوير لخدمة الدين ، فلم تجمل به المساجد والمصاحف ولم يستعمل فى توضيح كتب الفقه أو الحديث أو غيرها من المؤلفات الدينية .

وإن وصلتنا بعض الصور التى تتعلق بموضوعات دينية كصور بعض الأنبياء أو أحداث دينية مثل الإسراء والمعراج. غير أن بعد التصوير عن الموضوعات الدينية جعله يتجه نحو الفن مما أكسبه ميزة عن التصوير المسيحى. فجعله يتصدى للفن لذاته . فاتجه ننحو الطبيعة الحيوانية والنباتية كالتصاوير التى زوقت مخطوطات كليلة ودمنة .

ويجب ألا ننسى تأثر الفن الإسلامى بالفنون الأخرى، كالفن الصينى بشكل واضح ، منذ أن دخل التتار فى إيران .

كما تميز التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى بأنه لم يقتصر على رسم الطبيعة بأسلوب وصفى ، بل أن كثيراً من الأحيان كان تعبيرا عن أحاسيس الفنان ، مما أدى به إلى البعد عن الواقع وتقليده ، وقد يكون مرجع هذا إلى التعاليم الدينية .

وبالتالى خلت التصاوير الإسلامية من العمق ومن المنطقية ونتج عن ذلك كله أن أصبحت الصورة ذات طابع زخرفى سواء فى وحداتها أو فى تصميمها لعب فيه الخيال دورا لا يستهان به على الإطلاق .

الفسيفساء

اتضح لنا من كتب التاريخ ، ومما عثر عليه من الآثار ، أن المسلمين فى العصور الوسطى كانوا يزخرفون جدران مبانيهم بالتصوير فضلا عن المنحوتات الحجرية والجصية . وقد ذكر التنوخى أن عبيد الله بن زياد بنى داره البيضاء بالبصرة بعد مقتل الحسين وصور فى بابها رؤوسا مقطعة ، وصور فى دهليزها أسدا وكلبا وكبشا ، وقال «أسد كالح ، وكلب نابح، وكبش ناطح» .

وهنا نشير إلى أن ما عثر عليه من الصور الجدارية قليل جدا بالنسبة لتصاوير المخطوطات ، وقد يكون مرجع هذا إلى كون التصوير لم يدخل المساجد وغيرها من العمائر الدينية إلا نادرا ومن ثم اقتصر استخدامه على المؤسسات المدنية ولا سيما القصور والحمامات .

ولا يفوتنا أن هذه المبانى المدنية تعرضت لكثير من عوامل الخراب والهدم. كما جرى عليها كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن ، بحيث فقدت معالمها القديمة ، ومنها مازال تماما عن الوجود .

كما نشير أن بعض هذه المبانى بقيت مختفية عن الأنظار إما لبعدها عن المدن المأهولة ، كما هو الحال بالنسبة للقصور الأموية فى الصحراء ، وإما لتغطيتها بالأنقاض والأتربة كقصور سامراء . وكبعض المبانى الفاطمية فى

مدينة الفسطاط ، وقد أدى ذلك إلى بقاء بعض ما كان يزخرفها من نقوش وصور إلى أن تم اكتشافها فى العصر الحديث .

كما كان السبب فى بقاء بعض الرسوم يرجع إلى المتزمتين الذين تأثروا بما شاع من تحريم الإسلام للتصوير فلجأوا إلى تغطية الصور بطبقة من الملاط ، مما ساعد على صيانتها من عوامل الفناء وعبث العابثين .

وترجع صور الجدران التى بقيت حتى اليوم إلى ، أواخر القرن الأول الهجرى (أوائل القرن الثامن الميلادى) ، أى أنها ترجع إلى عصر أقدم كثيراً من عصر المخطوطات المصورة المعروفة ، التى لا يرجع أقدمها إلا إلى نهاية القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى .

ومن هنا كانت صور الجدران تملأ فراغاً كبيراً فى دراسة التصوير الإسلامى وتلقى بعض الضوء على نشأته فى القرون الأولى ، كما أنها قد تساعد على تتبع تطويره منذ البداية إلى أن ظهر بأسلوب معين ، فى أقدم المحفوظات المزوقة بالتصوير .

وقد استخدم المسلمون فى تزيين الجدران بالصور طريقتين :

(أ) أما عن طريق الفسيفساء

(ب) أو عن طريق الألوان المائية .

والفسيفساء كلمة مشتقة من اللغة اليونانية ، والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة من أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبيتها بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الإسمنت . وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية ، والأغلب أن تكون تلك الأجزاء الصغيرة مكعبات دقيقة .

وقد عرفت الحضارات القديمة فى مصر والعراق وغيرهما طريقة الزخرفة بالفسيفساء . ومن المعروف مثلاً أنه فى العراق القديم فى عصر حضارة (أوروك) التى ترجع إلى حوالى سنة ٤٠٠٠ ق.م بنيت معابد من اللبن ، كانت جدرانها تزخرف بنوع من الفسيفساء يتكون من صفوف من مخروطات فخارية ملونة باللون الأسود والأحمر والأبيض ومثبتة فى طين الجدران.

كما استخدمت الفسيفساء الحجرية فى الفن الإغريقى والرومانى ، ومن أشهر صور الفسيفساء التى وصلتنا من العصر الرومانى صورة تمثل انتصار الاسكندر الأكبر على ملك الفرس وقد كشف عنها فى مدينة يومبى سنة ١٨٣١ م وهذه الصورة منقولة عن صورة مائية كانت بالإسكندرية.

ثم شاعت الزخرفة فالفسيفساء فى الفنون المسيحية حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى ، ونخص بالذكر عناية الفن البيزنطى بالفسيفساء وخاصة الفسيفساء الزجاجية فى زخرفة الجدران ، والقبوات ، ومن الأمثلة الرائعة فى هذا الفن زخارف الفسيفساء فى آيا صوفيا .

عرف المسلمون الفسيفساء منذ العصور الأولى للإسلام ، وظلوا يزخرفون بها مبانيهم طوال العصور الوسطى. وأقدم مؤرخ أورد لنا استخدام المسلمين للفسيفساء هو البلاذرى سنة ٨٦٨م، فذكر أن الخلفية الأموى الوليد بن عبد الملك قد أرسل إلى عمر بن عبد العزيز واليه بالمدينة الفسيفساء ليستخدمها فى إعادة بناء المسجد النبوى بالمدينة .

على أن أقدم الزخارف الإسلامية المؤرخة التى وصلتنا هى زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة التى تم بناؤها وزخرفتها سنة ٧٢هـ / ٦٩١ ،

٦٩٢م، فى عهد عبد الملك بن مروان ، ويؤرخ هذه الزخارف كتابة أثرية بالفسيفساء تحف بأعلى رسوم الثمن الأوسط .

وقد أشار المقدسى إلى فسيفساء قبة الصخرة وهو أقدم من ذكر هذا وجاء ذلك فى القرن الرابع الهجرى العاشر الميلادى ، وقد ذكر أن الفسيفساء كانت تكسو أرضية مبنى قبة الصخرة وجدرانه بباقى ذلك منطقة القبة ورقبتها من الداخل والخارج ، إلا أنه لم يبق شيئاً منها فى الخارج .

أما الذى لا يزال محفوظا إلى اليوم هى الفسيفساء التى تغطى بعض الأجزاء الداخلية . ولا ريب فى أن قسما كبيرا من هذه الفسيفساء المحفوظة يرجع إلى سنة ٧٢ هـ كما تشهد بذلك كتابة بالخط الكوفى البسيط من الفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء .

والموضوعات الزخرفية التى نراها فى فسيفساء قبة الصخرة كثيرة ، ومن بينها فروع نباتية متصلة وحلزونية تخرج من آنية ، ويقع بين مكل فرعين خارجين من إناء موضوع زخرفى يشبه الشمعدان وفوقه زخرفة ساسانية مجنحة . كما نرى من بينها أشجار النخيل وأشجار أخرى تذكرنا بما نعرفه من فسيفساء بعض الكنائس المسيحية فى القرن السادس الميلادى . ومن بينها أيضاً رسوم الفاكهة ولاسيما العنب والرمان .

ثم أوراق الشجر المختلفة وورق الأكانتس وباقات الزهور وقرون الرخاء ورسوم الجواهر والحلى المختلطة بالرسوم النباتية، فضلا عن رسوم الأهلة والنجوم . ومعظم هذه الموضوعات الزخرفية معروفة فى زخارف الفسيفساء الرومانية والمسيحية ومستمدة من الطرازين الساسانى والهلينستى .

والواقع أننا نرى فى زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة التقاء عناصر فنية مختلفة ، نعرفها فى الأساليب الفنية الإغريقية والرومانية، ولكنها فى الأثر الإسلامى العظيم مختلطة بعناصر فنية أخرى شرقية المصدر تميزها عن سائر الفسيفساء الإغريقية الرومانية والمسيحية .

وقد درست الآنسة (فان برشم) كل النصوص التى تحدثت عن الفسيفساء فى قبة الصخرة ، كما درست طريقة صناعة فسيفساء قبة الصخرة وانتهى بها البحث ، إلى أن هذه الفسيفساء من صنع عمال سوريين بوجه عام وليست من صنع عمال بيزنطيين .

وأنه من المحتمل أن يكون بعض صناع من أجناس مختلفة قد اشتركوا مع الصناع السوريين ، وأن ذلك قد يفسر وجود بعض العناصر الساسانية فى زخارف هذه الفسيفساء . ولكننا نلاحظ أن اشتراك عمال من إيران ليس لازما لتفسير الموضوعات الزخرفية الساسانية ، لأن معظم هذه الموضوعات كان قد انتقل إلى الشام وأقبل الصناع السوريون على استعماله .

أما فسيفساء الجامع الأموى فى دمشق ، فإن معظمها قد أصابه التلف بسبب الحرائق المختلفة التى شبت فى الجامع ، فلم يبق منها إلا أجزاء صغيرة، إلى أن اتيح للأستاذ دى لوريه سنة ١٩٢٧م أن يكشف أجزاء عظيمة الشأن كانت حتى ذلك الوقت مغطاه بالملاط .

وأهم هذه الأجزاء المكتشفة ما يقع على مقربة من المدخل الرئيسى للجامع ، وقوام هذا الجزء الكبير ، رسم نهر فى مقدمة المنظر وعلى ضفته الداخلية أشجار ضخمة تطل على منظر طبيعى فيه رسوم عمائر بين أشجار وغابات .

ومن هذه العمائر رسم ملعب للخيل ورسم قصور ذات طابقين وأعمدة جميلة ، ورسم بناء مربع الشكل وله سقف صينى الطراز كما نرى رسم عمائر صغيرة تبدو وكأنها موضوعة الواحدة فوق الأخرى . وفوق النهر المذكور قنطرة تشبه قنطرة فوق نهر بردى بدمشق مما حمل على القول بأن هذه الرسوم قد تكون لمناظر فى مدينة دمشق نفسها .

وصفوة القول ، أن قوام زخارف الفسيفساء فى الجامع الأموى إنما هى رسوم العمائر والمناظر الطبيعية المقصورة لذاتها ، وبغير ان تكون ثانوية فى الصورة بالنسبة إلى صور آدمية لها الصدارة كما هو الحال فى بعض زخارف الفسيفساء البيزنطية .

كما أن التأثر بالأساليب الفنية الهلينستية ظاهر جداً ، ومن المحتمل أن يكون صانعو فسيفساء الجامع الأموى قد نقلوا موضوعاتهم الزخرفية عن نماذج قديمة ، كما يفعل الصناع فى معظم العصور . ولكنهم لم يكونوا بعيدين عن التأثر ببعض الأساليب الفنية الساسانية ، مما يحمل على القول بأنهم كانوا من أهل الشام ، وأنهم يمثلون المدرسة الفنية المحلية التى ازدهرت من الهلينستية فى سوريا حين فتحها العرب .

وتتعدد فى العمائر المرسومة فى فسيفساء الجامع الأموى رسوم الأعمدة الكورنثية ، ذات القنوات الطويلة ، ورسوم الأقبية والأبراج والسقوف المخروطية الشكل والسقوف ذات الجمالون وأشجار السرو .

ويمكننا القول بوجه عام ، أن الصناعة واحدة فى فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء الجامع الأموى ، ولكن الوحدة والتلاؤم أقل ظهوراً فى الجامع

الأموى ، ذلك راجع إلى أن الإصلاح والترميم الذى تم فيه كان أكثر مما تم فى قبة الصخرة .

والراجح أن الجزء الذى جاء فيه رسم النهر يرجع إلى عصر الوليد بن عبد الملك فى نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى ، بينما ترجع أجزاء أخرى إلى الترميم الذى تم فى عصر السلطان السلجوقى ملكشاه سنة ٤٧٥هـ / ١٠٨٣ م وترجع غيرها إلى عصر السلطان بيبرس .

والجدير بالذكر أن التأثر بالأساليب الهلينستية أقوى وأعظم فى فسيفساء الجامع الأموى منه فى فسيفساء قبة الصخرة مع أن القبة ترجع إلى سنة ٧٢هـ/ ٦٩١ م بينما يرجع الجامع إلى سنة ٩٦ هـ/ ٧١٥م .

وترجح الأستاذة فان برشم أن الفسيفساء التى صنعت بأمر الوليد فى دمشق وفى المدينة ، لم تكن من صناعة عمال من البيزنطيين برغم أن معظم المؤلفين العرب الذين ذكروا هذه الفسيفساء ، ينسبونها إلى صناع من الروم .

ومن الطريف أن نجد فى قبة بيبرس بدمشق ، نقوشا من الفسيفساء يبدو أن صانعها نسج فى موضوعاتها على منوال النقوش الموجودة فى فسيفساء الجامع الأموى إلا أنها أقل إتقانا فى الرسوم وإبداعا فى الألوان .

ومن أبدع أمثلة الفسيفساء فى العصر الأموى ، تلك التى كشفت فى قصر هشام بخربة المفجر ، ثم ما كشف فى خربة المنية بفلسطين أيضاً .
وقد وصلتنا صور بالفسيفساء كانت تزخرف حماما ملحقا بقصر فى خربة المفجر يرجع إلى عهد هشام بن عبد الملك (١٠٥ ـ ١٢٥ هـ / ٧٢ ـ ٧٤٣م) ولقد كشفت هذا القصر دائرة الآثار الفلسطينية التى بدأت أعمال الحفر فى هذه المنطقة سنة ١٩٣٥م .

وتمثل هذه الصور منظرا طبيعيا قوامه شجرة ضخمة من أشجار الرمان إلى جانبها الأيسر غزالتان تجريان بين بعض النباتات ، وإلى جانبها الأيمن أسد يفترس غزالا. ويمتاز الرسم بطابع زخرفى من حيث التوزيع العام ، وأسلوب رسم أغصان الشجرة وأزهارها وثمارها . أما الحيوانات فيتضح فيها براعة فى التعبير عن الحركة والحيوية والقرب من الطبيعة . والواضح أن هذا الرسم بما فيه من صورة شجرة ذات ثمار وأزهار يحف بها من الجانبين شجيرات قريبة الشبه برسوم الأشجار فى قبة الصخرة، والجامع الأموى بدمشق ، ومن قبل ذلك ، برسم شجرة فى مدينة مادبا يرجع إلى القرن السادس الميلادى .

ومما يذكر فى هذا المقام ، أنه قد شاع استخدام التصوير فى زخرفة الحمامات ، حتى اضطر الفقهاء فى العصور الوسطى أن يلفتوا النظر إلى ما فى ذلك من حرمة ، وأن يحثوا الناس على إزالتها .

على أنه لم يكن يقصد من الصور فى الحمامات الزخرفة فحسب ، بل كان يقصد منها أيضاً فوائد صحية ونفسية ذلك أنه جاء فى بعض المصادر أن الحمام يحلل القوى الثلاث فى الإنسان، وهى القوة النفسية ، والقوة الحيوانية، والقوة الطبيعية .

وأن النظر إلى الصور المختلفة يقوى هذه القوى الثلاث ، فالنظر إلى صور المودة ومجالس الطرب يقوى القوى النفسية ، وتأمل صور القتال والحبر والصيد يقوى القوى الحيوانية ، ومشاهدة الصور الطبيعية من بساتين وأشجار وأزهار وغيرها تقوى القوى الطبيعية . ومن ثم كانت زخرفة الحمامات بمختلف الصور ، مفيدة من حيث أنها تساعد المستحم على تقوية قواه الثلاث ، واستعاضة ما فقد منها .

الصور المائية المرسومة على الجص

استخدم المسلمون فى العصور الوسطى رسم الصور المائية على الجص (الفرسكو) لزخرفة مبانيهم . وصنعة هذه الصور هى أن يكسى الجدار بطبقة من الجص ، أو غيرها من المواد كالطين الذى استخدم فى الكنائس والأديرة القبطية القديمة ، ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة فى الماء . ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف هذه الألوان حتى يتشرب الجص باللون فى أثناء جفافه ، وبذلك يتفادى تساقط الطلاء . ولاشك أن طريقة الرسم بالفرسكو أقل تكلفة من الفسيفساء .

وأقدم الصور المائية التى وصلت إلينا ، هى الرسوم التى اكتشفت فى قصر قصير عمره ، الذى ينسب إلى الوليد بن عبد الملك (٨٦هـ ـ ٩٦هـ / ٧٠٥م ـ ٧١٥م) . وقصر قصير عمره ، هو قصر صيد صغير على بعد خمسين ميلا شرقى عمان .

وكانت جدران هذا القصر وسقوفه محلاة بنقوش دب التلف إلى معظمها ، بعد أن صورتها البعثة العلمية التى كان يرأسها الأستاذ موزل والتى أتيح لها أن تكشف هذا البناء سنة ١٨٩٨ . وتضم هذه النقوش رسوم صيد واستحمام ورسوم راقصات ونساء شبه عاريات ، ورسومات رمزية آلهة الشعر

والفلسفة والنصر والتاريخ عند الإغريق ، وأخرى لبعض مراحل العمر المختلفة ، الفتوة والرجولة والكهولة ، ورسما لقبة السماء وبعض النجوم فضلا على البروج المختلفة ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية .

ولكن أهم نقوش هذا القصر نقشان :

الأول : رسم الخليفة على عرشه وحول رأسه هالة وفوقه مظلة يحملها عمودان حلزونيان ، ويحف به شخصان ، وكان على عقد المظلة عصابة من الكتابة الكوفية تطرق التلف إلى كثير من أجزائها ويستنبط من الكلمات الباقية أنها كانت تشتمل على عبارة دعائية .

الثاني: الصورة المشهورة المعروفة باسم صورة أعداء الإسلام ، والتى اعتمدها علماء الآثار فى تأريخ قصير عمره وقوام هذه الصورة ستة أشخاص ذوى ملابس فاخرة مرسومين فى صفين ثلاثة فى الصف الأول وثلاثة فى الصف الثانى . وفوق أربعة منهم كتابة بالعربية والإغريقية لا تزال باقية.

فالأول من اليسار (وهو فى الصف الأول أو الأمامى) فوقه كلمة «قيصر» بالعربية واليونانية . والثانى (وهو فى الصف الخلفى) فوقه كلمة يظن أنها «لودريق» آخر ملوك القوط فى أسبانيا وقدد قتل حين قضى العرب على جيشه فى معركة شريش ٩٢هـ/ ٧١١م .

والثالث (وهو فى الصف الأمامى) فوقه كلمة «كسرى» فهو ملك الفرس.

والرابع (وهو فى الصف الخلفى فوقه كلمة «النجاشى» وهو ملك الحبشة.

وقد رجح المستشرق السويسرى فان برشم Van Bercham أن الأشخاص المرسومين فى الصف الأول أوالأمامى ملوك امبراطوريات كبيرة، فيحين أن المرسومين فى الخلف ملوك دول صغيرة.

كما رجح أن ترتيب الأشخاص فى الصفين من اليسار إلى اليمين يقابل موقع بلادهم الجغرافى من الغرب إلى الشرق واستنبط من ذلك أن الشخص الخامس (وهو فى الصف الأمامى) ربما كان إمبراطور الصين (ولعل المقصود حاكم بخارى) وأن الشخص السادس، ربما كان لأحد الأمراء الأتراك أو الترك الذين حاربهم قتيبة بن مسلم الباهلى قبل أن يفتح سمرقند سنة ٩٣هـ / ٧١٢م، وربما كان داهر ملك السند الذى قتله محمد بن القاسم سنة ٩٣ هـ حين فتح تلك الأقاليم.

وذكر فان برشم أن هذين الأميرين والأمراء الآخرين يمكن اعتبارهم أعداء الإسلام عامة، وأعداء الوليد بن عبد الملك خاصة.

وإننا نستطيع بواسطة هذه الصور أن ننسب قصير عمره إلى الفترة الواقعة بين معركة شريش سنة ٩٢هـ/ ٧١١م أو سقوط سمرقند سنة ٩٣هـ/ ٧١٢م ووفاة الوليد الأول سنة ٩٦هـ/ ٧١٥م. والملاحظ فى صورة أعداء الإسلام، أن تأليفها ساسانى وأن رسم اليدين مرفوعتين إلى النصف ومفتوحتين إلى الأمام، شارة من شارات الخضوع نعرفها فى النقوش الساسانية، وأن الصورة تشبه إلى حد كبير رسمين ساسانيين فى طاق بستان و(نقش رستم) يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس.

كما أن وجود رسم كسرى فى تلك الصورة ، مع أن سقوط ملكه كان قديم العهد فى عصر بنى أمية ، يمكن تفسيره بأن الصورة كلها منقولة بشىء من التصرف ، عن أصل إيرانى يبدو فيه كسرى لابسا تاجا وحوله أمراء تابعون لـه .

ولكن طراز الصور فى قصير عمره هلنيستى بوجه عام ، كما يظهر فى رسوم الأجسام الآدمية ورسم آلهة الحب والنصر والشعر والتاريخ والفلسفة . كما يتجلى من الشبه بين الملابس والزخارف فى قصير عمره، وفى مثيلاتها ببعض الكنائس والقبور السورية الهلينستية ، أن الفنيين الذين رسموا الصور فى قصير عمره كانوا من السوريين أو الآراميين .

كما عثر على صورتين مائيتين أخريين سنة ١٩٣٦ فى قصر الحير الغربى ، فى تدمر ، الذى شيده هشام بن عبد الملك سنة ٧٢٤ ـ ٧٤٣م وهاتان الصورتان محفوظتان الآن فى المتحف الوطنى بدمشق . وهما مستطيلتا الشكل وإن كان التلف قد تطرق إلى الأجزاء السفلى منهما .

وإلى جانب التأثيرات الساسانية ، تظهر فى رسوم قصر الحير الغربى تأثيرات سورية ، التى تظهر بشكل واضح فى الصورة الثانية فالميدالية بما فيها من صورة رمزية التى ترمز إلى «جى» يمكن مقارنتها بصور الفسيفساء البيزنطية فى أنطاكية ، كما يرجح أن تكون الكائنات البحرية الخرافية قد استعيرت من أمثلة هلينية رومانية ، أضف إلى ذلك أن كثيراً من العناصر الزخرفية كالأفرع النباتية التى تتموج على شكل دوائر وعناقيد العنب التى شاع استعمالها فى الفن السورى المسيحى .

ويتبين لنا من هذه الرسوم شىء آخر وهو وجود وحدات عرفها الفن

الأموى فى سورية عن رسم العقد على شكل حدوة الفرس والصورة الأولى التى يظهر طرازها فى عقود المجاز والعقود السفلى فى الأرقة فى الجامع الأموى بدمشق .

كما أن الزخارف المرسومة فى كوشات عقدى الصورة الأولى تشبه بعض زخارف الفسيفساء فى قبة الصخرة ، فضلاً عن ذلك فإن رسوم الصورة الثانية شديدة الشبه بصور قصير عمره ، كما أن الأفرع النباتية التى تؤلف دوائر تشبه الدوائر الزخرفية فى رسوم قصير عمره . وكذلك فإن زخارف الصورة الثانية تشبه بعض زخارف مثلثات قصر المشتى .

مما سبق يتضح لنا أن صور قصر الحير الغربى تتألف من عناصر ساسانية ومن عناصر سورية (هلينستية ومسيحية وأموية) اجتمعت كلها دون ما تنافر .

الا أن العناصر الفنية الساسانية غلبت بعض العناصر الفنية الأخرى سالفة الذكر فإننا نجد أن العنصر الساسانى فى صورة قصر حير الغربى قد فاق العنصر الساسانى الموجود فى قصر قصير عمره بحيث صارت على قدم المساواة مع العناصر السورية إن لم تكن تفوقها .

وليس بالأمر الغريب أن يتغلغل الطابع الفارسى فى الفنون الإسلامية ، ذلك أن الإمبراطورية الساسانية كانت صاحبة حظ كبير فى التمدين وما يستتبع ذلك من رقى فنى ملحوظ قبل أن يأتيها الإسلام .

وعندما فتحها المسلمون ورثوا تقاليدهم الفنية ضمن ما وجدوه مناسبا من أساليبها الحضارية .

وقد ساعد على تغلغل الطابع الفارسى فى شتى دروب الحضارة سماحة الدين الإسلامى الحنيف، على العكس من موقفهم تجاهة الحضارة البيزنطية وربما يكون مرجع هذا إلى أن العداء بين الإسلام والفرس قد زال سريعا بزوال الدولة الساسانية وخضوعها خضوعا تاما للدولة الإسلامية فى حين ظلت الدولة البيزنطية تناوىء المسلمين برغم استيلائهم على معظم مدنها مئات السنين، ومن ثم لم يجد المسلمون غضاضة فى أن يشيدوا بمجد الفرس.

ويرجع تقدم الدولة الساسانية فى التصوير إلى عصر مانى الذى كان مصورا ماهراً استخدم التصوير فى نشر مذهبه وبرغم أن إيران قد قضت على المذهب المانوى إلا أنه وجد أشياعاً متحمسة له فى قبائل الاويغور التركية بوسط آسيا.

ومن المعروف أن كثيراً من أتباع مانى قد هاجروا إلى بلاد العراق فى القرن الثامن الميلادى عندما قويت شوكتهم فى عهد المأمون إلا أنهم تعرضوا لبلاء شديد فى القرن العاشر الميلادى. وعموماً فقد ظل التصوير محتفظاً بحيويته فى إيران ويشهد بذلك الصور المائية التى عثر عليها والتى يرجح أنها ترجع إلى القرن الثانى عشر الميلادى.

غير أنه لم تلبث هذه التقاليد الفنية الساسانية أن تطورت إلى فن إسلامى له طابع خاص، إذا اعتبرنا العصر الأموى وبداية العصر العباسى فترة صراعبين التقاليد الفنية التى كانت سائدة فى أقطار العالم الإسلامى قبل أن يفتحها العرب، ولا سيما التقاليد المحلية فى سوريا ومصر وشمال أفريقيا وأسبانيا بما فيه من عناصر فنية محلية قديمة، وهلينستية وبيزنطية ضد التقاليد الفنية الساسانية.

وفى ذات الوقت كان هناك انتصار تدريجى للتقاليد الساسانية . كذلك يمكن اعتبار هذه الفترة أيضا مرحلة تكون الطرز الإسلامية الخالصة الذى سيظهر طابعه الخاص والمميز فى تحف سامراء فى العصر العباسى .

رسـوم سامــراء :

كشفت الحفائر فى سامراء عن صور مائية مرسومة على الجص ترجع إلى العصر العباسى ، على أن السبب الذى من أجله بقيت تحف سامراء وصورها حتى كشفها فى العصر الحديث، هو أن مدينة سامراء لم تعمر بالسكان إلا لفترة قصيرة ثم هجرت بعد أن تركها الخليفة المعتمد سنة ٢٧٦هـ/ ٨٨٩م بل وخربت وأمست قرية صغيرة .

وطراز سامرا الذى تنم عليه هذه التحف التى اكتشفت لا يمثل طراز مدينة واحدة ، بل هو الطراز الذى كان سائدا فى مراكز الخلافة العباسية فى ذلك الوقت كبغداد وغيرها والذى أخذ ينتشر بعد ذلك إلى سائر العالم الإسلامى .

بدأت أعمال الحفر والتنقيب فى سامراء سنة ١٩٠٣م التى قام بها فولييه إلا الاكتشفات الأثرية الحديثة يرجع الفضل فيها للبعثة الألمانية التى بدأت أعمالها بعد ذلك بوقت قصير وقد أشرف على هذه البعثة العالمان الكبيران زاره (Sarre) وهو تسفلد (Herzfeld) .

ومما كشفت عنه هذه الحفائر صور مائية مرسومة على الجص عثر عليها فى بعض عمائر سامراء .

وهكذا لم يبق لنا من هذه التصاوير غير جزء ضئيل تطرق التلف إليه ،

غير الصور والدراسة التى ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن صور سامراء .

ويمكننا أن نقول بوجه عام إن النقش بالألوان على الجدران فى سامراء كان حلقة متأخرة من النقش الساسانى، الذى نعرف عنه بعض البيانات من المصادر التاريخية والأدبية بدون أن تكون لدينا أمثلة مادية منه، والذى نقرأ فى «ألف ليلة وليلة» أن هارون الرشيد نسخ على منواله فى زخرفة القاعة التى شيدها فى حديقة داره فى بغداد .

والمعروف أن الرسوم الجصية كانت قوام الزخرفة فى منازل سامراء ، فكانت الصور المرسومة بالألوان ولا سيما الصور الآدمية منها ، نادرة جداً، بل لعل ما نعرفه منها لم يكن إلا فى بعض القاعات الخاصة بقصور الخلفاء وعلية القوم . وكما سبق أن قلنا أن معظم الصور التى كشفت فى سامراء كانت فى قاعات الحريم بقصر جوسق الخاقانى ولا سيما فى قاعة ذات قبة وصلت إلينا فى حالة جيدة ، ففيها رسوم راقصات فارسيات فى مناطق مربعة ومثمنة وفيها رسوم نساء شبه عاريات وأخريات يصطدن الوحوش، وغيرهن يرقصن أو يعزفن على آلات موسيقية أو يقفن على أرضية فيها رسوم فصائل شتى من الطير والحيوان .

كما نرى فى نقوش سامراء رسوم رجال بين عقود قائمة على أعمدة ذات قواعد وتيجان على شكل الناقوس . وقد وجد فى حفائر سامراء مثل هذه الأعمدة وفيها رسوم حيوانات وطيور وفروع نباتية وأسماك .

وثمة مجموعة من رسوم قسس ورجال ونساء إحداهن تحمل فوق كتفها عجلا (أكبر الظن أن هذا الرسم توضيحيا لقصة «فتنة» محظية بهرام جوار)

لصورة فوق دعامات صغيرة وجدت مدفونة تحت قاعة العرش فى قصر الجوسق، وعلى بعضها كلمات مثل مفلح ومشمش ولكننا لا نستطيع أن نصل إلى رأى قاطع فى تفسير هذه الكلمات .

وعلى ملابس الرسوم الآدمية زخارف منوعة بعضها يذكرنا بزخارف أنواع من المنسوجات الساسانية والإسلامية التى وصلت إلينا . على أن أثر الأساليب الفنية الساسانية ظاهر فى صور سامراء ، ولاسيما فى الأفاريز والإطارات ، وفى وضع الصور فى مربعات ودوائر مختلفة الشكل ، وفى مراعاة التماثل فى الأشرطة والموضوعات الزخرفية .

ومع ذلك فإن رسوم سامراء بها روحا هلينية ظاهرة ، نراها فى الرسوم الجانبية لبعض الوجوه الآدمية ، وفى الأسلوب المتبع فى رسم طيات الملابس، وفى بعض الحركة التى نراها فى رسوم الراقصات ، وترجع هذه الروح إلى الأثر الهلينى الذى تسرب إلى الشرق الأدنى ولاسيما إقليم بكتريا (أفغانستان الحالية) منذ فتوح الإسكندر .

٥- الحمام الفاطمى

كان هناك صدى لأسلوب سامراء فى التصوير المائى على الجص فى العصر الطولونى ومن جاء بعده من الولاة شأنه فى ذلك شأن غيره من الفنون . وبرغم عدم عثورنا على آثار طولونية من الصور إلا أن المصادر التاريخية تشير إلى اتخاذ بعض الطولونيين للصور والتماثيل ويعتقد البعض أن التصوير الطولونى المتأثر بأسلوب سامراء قد ظل الأسلوب السائد فى مصر، إلى أن جاء الفاطميون الذين ورثوا هذا الطراز.

ويبدو أن الفنان الفاطمى قد توصل إلى فهم أسرار الألوان وبرع فى استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق .

وقد وصلتنا صور مائية على الجص تنسب إلى العصر الفاطمى التى كشفت عنها الحفائر التى قام بها متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أو (دار الآثار العربية كما كانت تسمى فى ذلك الوقت) سنة ١٩٣٢م فقد عثروا على حمام فاطمى زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مائية على الجص كانت قد تطرق بعض التلف إليها . وقد ترجع هذه الزخرفة للقرن العاشر الميلادى أو الحادى عشر، واستخدمت فيها الألوان الأحمر والأسود .

على أن أهم هذه الرسوم صورة تمثل شابا جالسا ممسكا بيده كأساً مرتديا جلبابا تزينه حليات من زخرفة نباتية حمراء اللون ، وحول كل من العضدين شريط ، وعلى رأسه عمامة ذات طيات ، وحول رأسه هالة كاملة الاستدارة . ويضع الشاب حول ظهره وشاحا يخرج طرفا من تحت الإبطين، وينثنيان إلى أسفل مع التعلق فى الهواء .

ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر إحداهما فى الخلف والأخرى فى الأمام . كما أن جسم الشاب فى وضع أمامى أما وجهه فى وضع ثلاثة الأرباع . ويحف بالحنية كلها شريط من حبات اللؤلؤ.

ومن الصور الآدمية التى زخرف بها هذا الحمام جزء من رسم يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار ، وصورة سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين. كذلك هناك صورة أخرى رسم بها طائران متقابلان كاد منقارهما يتماسان وبينهما زخرفة تتألف من أوراق نباتية ويحف بالحنية أيضاً شريط من حبات اللؤلؤ.

تعتبر هذه الصور الفاطمية صدى قويا لصور سامراء ، فمن حيث الأشكال والزخارف نجد أن الثوب الذى تحليه زخرفة من وحدة متكررة، والهالة كاملة الاستدارة ، وأشكال الرؤوس ورسوم الطير ، والزخارف النباتية، والإطار الذى يحتوى على حبات اللؤلؤ نجد أنها لها ما يمثلها فى رسوم سامراء . كما أن الوشاح حول ظهر الشاب فى الصورة الفاطمية يشبه فى طريقة وضعه الوشاحين حول ظهر الراقصتين فى صور سامراء ، اللهم إلا فارق بسيط هو أن الوشاح الفاطمى مرسوم بطريقة تبعد عن الواقعية بعض الشىء إذ أنه شبه معلق فى الهواء فى حين أن وشاحى الراقصتين فى سامراء يتدليان إلى أسفل بشكل واقعى .

كذلك تأثرت الصور الفاطمية بالتقاليد الساسانية شأنها فى ذلك شأن صور سامراء . ويتضح الطابع الفارسى فى رسم الشاب الجالس وفى يده اليمنى كأس، وفى الوحدات المتواجهة .

وفى الحقيقة أن الدولة الفاطمية قد اعتمدت اعتمادا كبيراً على العناصر الفارسية سواء فى نشر دعوتها أو فى القيام بأعباء الحكم والإدارة ، كما اعتبرت بلاد الفرس من مناطق نفوذها المذهبى، وفضلا عن ذلك فقد أحيى الفاطميون كثيرا من المراسم الفارسية القديمة .

كما أن الصور المائية المرسومة على الجص والتى ترجع للعصر الفاطمى لاتختلف من حيث الشكل والأسلوب والموضوع عن صور الخزف ذى البريق المعدنى الذى ينسب إلى العصر الفاطمى ، فعلى سبيل المثال صورة الشاب الجالس أو القاعد وفى يده كأس بصورة مماثلة على سلطانية (أو آنية) من الخزف ذى البريق المعدنى .

كذلك فإن أسلوب رسم طرفى الوشاح فى الصورة نفسها يشبه طريقة رسم أحد طرفى وشاح تضعه راقصة فى صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ فى مجموعة الدكتور على ابراهيم.

ومجمل القول فإن الأسلوب الفاطمى يمكننا اعتباره مقدمة لأسلوب المدرسة العربية التى ظهرت فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى والقرن الثالث عشر.

ويمكننا أن نجمل المميزات المشتركة فى الصور الفاطمية.

١ ـ طريقة الجلسة.

٢ ـ الهالة المستديرة حول الرأس.

٣ ـ الرداء الخالى من الطيات والمكسو بوحدات زخرفية متشابهة.

٤ ـ العصابة حول العضد.

٥ ـ الأسلوب المسطح الخالى من العمق أو التجسيم والقائم على الخطوط.

٦ ـ عدم الدقة فى رسم جسم الإنسان.

٧ ـ الطابع الزخرفى.

صور الكابلا بالاتينا:

انتشر فن التصوير الفاطمى خارج حدود مصر مع انتشار نفوذ الفاطميين. وقد ظهر صدى هذا الفن فى صور الكابلابالاتينا فى بالرمو (Palermo) بجزيرة صقلية وتعود بنا زخرفة جدران كنيسة الكابلابالاتينا

وسقفها بالصور إلى عهد الملك النورمانى روجر الثانى (Roger) الذى كان وثيق الصلة بالثقافة الإسلامية .

ويحيط صور الكابلابالاتينا أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة مما يجعلنا نقول إنها من عمل فنانين مسلمين أو فنانين تأثروا بهم . وتضم هذه الصور أو الرسوم كثيراً من الصور المدنية مثل صور الراقصات والموسيقيات ومجالس الشراب والطرب والحمالين وصور الحيوان والطير فى أوضاع متماثلة أوبعضها ينقض على البعض الآخر .

هذا فضلاً عن زخارف نباتية من النخيل والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة ، ويحد الصور إطار من حبات اللؤلؤ .

وهناك صورة جديرة بالنظر تمثل رجلا جالسا وفى يده اليمنى كأس ، وفى يده اليسرى زهرة ويتدلى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر ، وحول رأسه هالة ويكسر الرداء الذى يرتديه زخارف تتألف من وحدة متكررة ، ويحيط الصورة حبات اللؤلؤ . وتشابه هذه الصورة الصورة ، الموجودة فى الحمام الفاطمى من حيث :

١ ـ شكل الكأس .

٢ ـ أوضاع اليدين .

٣ ـ الإطار المنقط .

٤ ـ الهالة حول الرأس .

٥ ـ زخرفة الرداء .

٦ ـ إحدى الخصلات المتدلية على الجبهة

٧ ـ الجسم المواجه والنظرة الجانبية .

٨ ـ طريقة رسم معالم الوجه .

٩ ـ الأسلوب المسطح الذى يعتمد على التخطيط

١٠ ـ عدم الدقة فى رسم جسم الإنسان .

وهناك ملاحظة يجدر الإشارة إليها وهى هامة أن كثيراً من تصاوير الكابلابالاتينا لها شبيهة فى التصاوير الفاطمية وبالتالى فى رسوم سامراء التى تعتبر أساساً تطور منه الأسلوب الفاطمى فى التصوير .

فتذكر على سبيل المثال صورة صياد يحمل على يده اليمنى طائرا من طيور الصيد ويشير إليه بسبابة يده اليسرى ، وقد شاع رسم هذا الموضوع فى العصر الفاطمى (ظهر هذا فى المنحوتات الخشبية فى حجاب الهيكل الذى نقل من كنيسة الست بربارة إلى المتحف القبطى ، كذلك فى منحوتات الألواح الفاطمية التى عثر عليها فى أنقاض مارستان قلاوون) .

كذلك فإن هذه الصور قريبة من صورة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى ، إلا أن الصورة الموجودة على الصحن أكثر ميلاً للطابع الزخرفى .

إلا أن صورة بليرمو تشتمل على عناصر سبق أن شوهدت فى الصور الفاطمية ، وفى صور سامراء مثل الهالة التى تحف بالرأس، ومثل طريقة رسم الطيات التى تتجمع فى نقطة ثم تشع خطوطها .

وهذه الطريقة استعملت فى رسم طيات رداء الراقصة اليمنى فى صورة الراقصتين فى سامراء ، هذا فضلاً عن الأسلوب المسطح القائم على

استخدام الخطوط ، والخالى من العمق ، والبعيد عن الواقعية والمشبع بالطابع الزخرفى .

ومن الرسوم المستمدة من أصل فاطمى صور تمثل موسيقيين وموسيقيات، ظهرت بكثرة فى بليرمو ، ذلك أن هذه الموضوعات قد شاع تصويرها فى العصر الفاطمى .

وإذا كان لم يصلنا صور مائية على الجدران من مصر الفاطمية ، تمثل هذا الموضوع وذلك لندرة ما عثر عليه من الصور المائية الفاطمية فى مصر إلا أن هناك أمثلة من صور الفنون التطبيقية الفاطمية مثل الرسوم المحفورة على الألواح الخشبية الفاطمية التى عثر عليها بضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون وبيمارستان قلاوون، والصورة المرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى .

وهناك التقاء من حيث موضوع الرسوم بين الصور الفاطمية وصور باليرمو كموضوع الشراب كذلك صور الرقص التى ظهرت فى رسوم باليرمو والتى لها مثيل على صحن فاطمى ذى بريق معدنى وعلى الألواح الخشبية الفاطمية وعلى بعض التحف العاجية . كذلك تشبه صورة الرقص فى باليرمو رسما عثر عليه فى سامراء .

ومن رسوم باليرمو التى لها ما يماثلها فى سامراء صورة تمثل رجلا يحمل فوق رأسه برميلا وتشبه هذه الصورة رسما من سامراء سبقت الإشارة إليه يمثل شخصا يحمل فوق كتفيه حيوانا .

وخلاصة القول أن صور الكابلاباالاتينا فى باليرمو تتبع التقاليد الفاطمية سواء فى الموضوعات أو فى الأسلوب ، وأنها لا تشبه فقط الصور المائية

الفاطمية المرسومة على الجص، ولكنها تشبه أيضاً صور الفنون التطبيقية كرسوم الخزف والخشب ، كما أنها تنتمى إلى أسلوب سامراء شأنها فى ذلك شأن الصور الفاطمية فى مصر .

وهكذا نستطيع القول أن الصور الفاطمية فى باليرمو وفى مصر والصور العباسية فى سامراء تتفق جميعا من حيث الطابع والأسلوب والموضوع والمميزات العامة .

المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى

لقد تميزت المدرسة العربية فى التصوير بمميزات خاصة نجملها فى النقاط الآتية :

تغلب الرسوم الآدمية فى تصاوير المدرسة العربية مما يضفى عليها الحياة وتكسبها قوة. وكان أسلوب فنانى هذه المدرسة متأثرين فى رسومهم بالأساليب الموروثة من الشرق القديم.

وإذا أردنا مقارنة هذا الأسلوب بمثيله فى الغرب فإن الأسلوب الشرقى يختلف عن الأساليب التى ورثها الغرب عن الفن الإغريقى ، فهى لا تولى أجزاء جسم الإنسان العناية اللازمة من حيث التشريح والنسب الذى عنى به التصوير الغربى فى العصور الوسطى والصينى ، اللذان أبدعا تصوير الرسوم الآدمية ، متبعين نسبها التشريحية سواء فى أوضاع السكون ، أو فى أوضاع الحركة والانفعالات مما أكسب صورهم القدر الكبير من الحياة.

فى حين نجد التصاوير الإسلامية تفتقر إليها كما تميز التصوير الغربى فى العصور الوسطى عن التصوير فى الشرق الأقصى ، إذ نجدهم يختصون بتصوير الطبيعة وجعلوا الرسوم الآدمية ثانوية .

لم يعن المصورون فى المدرسة العربية ، شأنهم شأن سائر المصورين المسلمين فى العصور الوسطى، بقواعد المنظور التى عرفتها الفنون الغربية وعنيت بها ، لا سيما منذ عصر النهضة . فجاءت تصاوير هذه المدرسة مفترضة أن المشاهد لها يستطيع أن يرى المشهد كله دون أن يحجب قسم منه الآخر وتصبح التصويرة ليس لها سوى بعدان هما الطول والعرض دون العمق .

كان مصورو المدرسة العربية يتبعون أساليب النقش الكبير على الجدران، أو فى المصورات الكبيرة ، أكثر مما كانوا يتبعون السنة التصويرية المنتظرة فى تزويق المخطوطات . فلا نجدهم يقتصدون فى المساحة التى يرسمون فيها ، على النحو الذى سار عليه مزوقو المخطوطات فى أوروبا .

إلا أن هذا الأسلوب ما لبث أن أخذ فى التغيير، حيث أخذ مصورو المسلمين الاقتصاد فى المساحة التى يرسمون فيها على النحو الذى سار عليه مزوقو المخطوطات فى أوروبا ، وذلك فى المدارس التصويرية الإسلامية التى خلفت المدرسة العربية .

وقد نشأ عن هذا أن أصبح على الناظر إلى هذه التصاوير أن يبحث عن منظار مكبر لقراءة الكتابة الزخرفية أو لكشف رسم هندسى معقد .

كما تتميز المدرسة العربية بالواقعية فى تصوير الكائنات الحية ، سابقة فى ذلك باقى مدارس التصوير الإسلامية التى خلفتها . هذا وإن كان الهدف الرئيسى من التصوير فى ذلك الوقت هو الزخرفة فقط ، فقد كان النبات تحور عن الطبيعة تحويرا ملحوظا .

وكان المصور يتجه أحياناً إلى اختراعات تحرك الفكر والذهن ، لكنه

بوجه عام كان يهدف إلى تصوير الأشياء كما تنطبع فى ذهنه ، لا إلى تصوير الأشياء فى حياته الواقعية .

يتبين لنا من مخطوطة مقامات الحريرى ، بالمتحف البريطانى ، التى يوجد بها بعض الصور التى لم يتم تلوينها ، بالطريقة التى اتبعها مصورو هذه المدرسة فى تحديد الصور قبل تلوينها . فكان المصورون يستبدلون القلم والمداد الأسود بالفرجون ، واللون فيرسمون التصويرة بالقلم والمداد ويضعون الألوان ، ثم يحددون الخطوط الخارجية ثانية ويرسمون الزخارف على الثياب، وفى سائر أجزاء التصويرة .

وكان المصور فى المدرسة العربية يجمع أحياناً فى تصويرة واحدة بين مشهدين من مشاهد القصة، ففى قصة الطبيب أندروماخس والفتى الملسوع التى يضمها كتاب الترياق ، المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس، نرى الطبيب إلى اليمين ، الطبيب أندروماخس على جواده يراقب الغلام، وقد لسعته الحية ، ثم نراه فى التصويرة نفسها إلى اليسار متجها نحو الغلام، يسأله أى شىء يفعل فيرد عليه .

كما امتازت رسوم المدرسة العربية بالمسحة العربية فى خلقة وقسمات الأشخاص . كذلك استطاع المصورون المجيدون ، من هذه المدرسة الوصول إلى التنوع وقوة التعبير فى رسوم الأشخاص واستطاعو الوصول إلى شىء قليل من التجسيم فى أداء تلك الرسوم .

وكان من أساليب هذه المدرسة أن الشخص الرئيسى فى تصويره تضم أشخاصا كثيرة يرسم أكبر حجما من الآخرين لإظهار علو شأنه وهو أمر معروف فى الفنون القديمة فى مصر وبلاد الرافدين وإيران .

هذا إلى جانب أن تصاوير المدرسة العربية ، بها أمثلة كثيرة توضح التعبير باستخدام الأعين والأصابع ، والاستعانة بها فى الكلام . على أن التعبير بالأعين والأصابع لم يكن وقفا على المدرسة العربية فحسب ، فقد اتبعتها مدارس للتصوير أخرى ازدهرت فى إيران فى القرن الثامن للهجرة (١٤م) .

كذلك كان من أساليب المدرسة العربية رسم هالة حول رؤوس الأشخاص ، والظاهر أن مهد هذه الهالة هو القارة الآسيوية ، فقد عرفها الفن البوذى والإغريقى فى (جندرا) على الحدود الشمالية الغربية للهند فى نهاية العصر الهلينستى وبداية العصر المسيحى .

كما عرفها أتباع مزدك على هيئة إكليل من الغار . وعرفتها الأقاليم التى انتشرت فيها تعاليم البوذية ، كما اتخذها البراهمة فى العصور الوسطى .

وكان الفنانون البيزنطيون يرسمون فى صورهم دائرة أو هالة حول رؤوس القياصرة . ولكن استعمالها فى الفن المسيحى الأول كان نادرا ، ثم أقبل بعدد ذلك المصورون على رسمها حول رؤوس الأشخاص فى التصاوير المسيحية فى العصور الوسطى . ولما كان معظم الأشخاص المصورون فى المخطوطات المسيحية كانوا من رجال الكنيسة ، فقد شاع على أن رسم الهالة علامة من علامات القدسية ، ثم أقبل المصورون على رسمها حول رؤوس أشخاص من أعداء الكنيسة .

وانتقلت هذه الهالة إلى الفنون الإسلامية فى العصر العباسى ، وليس من المؤذن نقلها كان على يد الفنانين المسيحيين فى بلاد الشام وبلاد الرافدين

لتأثرهم بوجودها فى المخطوطات البيزنطية التى كانت تصل إليهم ، فالواقع أنها كانت منتشرة فى الشرق الأدنى من حدود الهند إلى مصر .

وقد ذهب بعض العلماء ، إلى أن المسلمين نقلوها من إقليم بكتريا ، الذى كان قد اتصل بازدهار الفن البوذى الإغريقى فى جندرا . وفى النهاية كان الغرض من رسم هذه الهالة حول الرأس أما للإشعار بسمو الشخص الذى ترسم حول رأسه ، أو لإبراز رسم الوجه ، أو للزينة فقط .

وانتشر استعمالها لاسيما فى الطراز السلجوقى ، وكان الفنانون المسلمون يرسمون الهالة فى أول الأمر مستديرة أو شبه مستديرة ، متأثرين بفنون الصين والهند وآسيا الوسطى .

تعددت أنواع الثياب فى المدرسة العربية فكان بعضها ساذج لا تنميق فيه ، والبعض فاخر تكثر فيه الطيات والتعاريج المذهبة ، وبعضها مخطط ومبرقش ومزين بالرسوم والزخارف ، وبعضها ذو طيات معقدة يظهر فيها التصنع فى الأداء وبعضها يهدف إلى التنميق الصرف ، فتتحول الأطواء كلها إلى زخارف من بينها زخرفة تشبه تجمع العساليج النباتية .

والغالب أن زخارف تلك الثياب معظمها جاء من خيال المصور لأن شيئاً من هذه المنسوجات لم يصل إلينا . وإن كانت الثياب الفاخرة المبرقشة والغنية بزخارفها قد انتشرت أيضاً فى نقوش الخزف السلجوقى ولاسيما الخزف ذو البريق المعدنى والخزف المعروف باسم الميناثى .

وكان المصورون فى المدرسة العربية ، يقبلون على رسم الملابس الفضفاضة ذات الأردان ، الواسعة ويجعلون حول الأكمام أشرطة عليها كتابات وزخارف .

امتاز مصورو هذه المدرسة بالدقة فى رسم الحيوان ، خاصة الخيل والإبل، فقد جاءت رسوم هذين الحيوانين واقعية إلى حد كبير ، ودليلنا على هذا ، ما جاء من مشاهد الإبل والقوافل التى رسمها الواسطى، فى مخطوطات المقامات .

وليس هذا بغريب فقد سبق أن أصاب مصورى العراق القديم، والساسان ، الكثير من التوفيق فى رسوم الحيوان . ومن هذا نستطيع القول إن هذه الإجادة لم تأت من فراغ .

كما نلاحظ تنوع الرسوم النباتية فى المدرسة العربية ، إلا أننا نجد أن الهدف الرئيسى لدى المصور ، هو الزخرفة قبل أى شىء آخر ، لذلك نجده يحور فى رسم النبات بدرجات مختلفة ، إلا أننا برغم هذا التحوير نستطيع أن نميز أنواع الأشجار أو الفاكهة . ودليلنا على هذا ما جاء فى مخطوط عربى من كتاب خواص الأشجار والعقاقير ، لديسقوريدس المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس .

أما العمائر فى المدرسة العربية ، فترسم بأسلوب تخطيطى اصطلاحى ، اللهم إلا فى مخطوط المقامات الذى صوره الواسطى والمحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس ، وفى مخطوط المقامات المحفوظ فى لينجراد ، فقد حاول المصور فيها أن يرسم العمائر قريبة من الطبيعة . كما عنى مصورو المدرسة العربية بالعناية بتجميل جدران العمائر وزخرفة الأثاث ، فى تصاويرهم بكثير من الرسوم النباتية والهندسية .

ومن الأساليب التى اتبعتها هذه المدرسة فى إظهار رجرجة المياه ، وانعقاد ساق الشجرة ، أنها لجأت إلى رسمها فى أسلوب زخرفى يشبه تجمع الديدان .

أكثر مصورو بغداد من استعمال الألوان البراقة والمتميزة ليستعيضوا بها عن قصورهم فى النواحى التشريحية ، والتعبير عن المساحات والمسافات . وأهم الألوان التى استخدموها هى الذهبى والأحمر والأزرق والأخضر والأسود والعاجى والوردى والبنفسجى .

مصادر الأساليب الفنية
فى المدرسة العربية

لكى نتبين المصادر الفنية التى اعتمدت عليها المدرسة العربية يجب أن يتضح لنا الآتى :

يجب أن ننظر بعين الاعتبار للتطور الحضارى الذى مر بالشرق الأدنى، منذ فتوح الإسكندر ، ثم قيام دولة السلجوقيين ، وقيام دولة البطالمة فى مصر ونجاحها فى نشر الحضارة الإغريقية فى الشرق الأدنى، مما أدى إلى قيام الحضارة الهلينستية فى هذا الجزء من العالم القديم.

انتشرت اللغة اليونانية فى الشرق ، وفى مصر والشام خاصة، كذلك الفن الإغريقى، لكنه تطور فى هذه البيئة الجديدة ، وفقد شيئا من بساطته وصدق تعبيره وأصبح يعرف منذ وفاة الإسكندر سنة ٣٢٣ق.م باسم الفن الهلينستى.

ولما خضعت بلاد الشام للإمبراطورية الرومانية منذ القرن الثانى قبل الميلاد ، لم يؤد هذا الخضوع السياسى إلى تأثر بالفن الرومانى، لأن الفن الرومانى ماهو إلا خليط من الفنين الإغريقى والهلينستى .

ولما أصبحت المسيحية الدين الرسمى للعالم الرومانى، تطور الفن

الهلينستى واحتضنته المسيحية، فأصبح يعرف باسم الفن المسيحى الأول أو الفن البيزنطى .

كذلك ازدهر الفن الساسانى فى إيران ، وبلاد الرافدين منذ منتصف القرن ٣ م ، إلى سقوط الدولة الساسانية فى القرن ٧ م .

ثم انتشر الإسلام وظهر المسلمون على مسرح الحضارة فى الشرق الأدنى، فورثوا الأساليب الفنية التى عرفتها إيران وبلاد الرافدين والشام ومصر منذ العصور القديمة ، إلى القرن السابع الميلادى ، وأضافوا إليها بعد ذلك عناصر مستمدة من الحضارات التى اتصلوا بها ، فى الهند وآسيا الوسطى والصين . وتطور الفن الإسلامى والعباسى ثم الطراز السلجوقى الذى تتبعه المدرسة العربية .

مما سبق يتضح أن هذه المدرسة ، جزء من الفن الإسلامى فى عصر السلاجقة ، ومن غير المعقول أن نقول أو نصدق أنها قامت على أسس من الفن الساسانى أو من الفن البيزنطى ، أومن تصوير المانوية ، لأنها فى الحقيقة ثمرة تفاعل ومزج بين عناصر فنية مختلفة ، عرفتها بلاد الرافدين وبلاد الشرق الأدنى منذ عهد البابليين والأشوريين والإيرانيين القدماء إلى القرن السادس الهجرى (١٢ م). مضافا إليها عناصر أخرى ابتكرها الفنانون المسلمون .

تأثرت مدرسة بغداد العربية تأثرا ملحوظا بالفن الساسان. الذى ساد قرابة أربعة قرون ، وامتد تأثيره إلى الشام وبيزنطة نفسها . ويدلنا على هذا التأثر العنصر الزخرفى المجنح ، الذى نجده فى تيجان بعض الملوك

الساسانيين ، وعلى بعض التحف والزخارف الجصية الساسانية ، ثم نجده على كثير من التحف الإسلامية .

كما ظهر أن مصورى المدرسة العربية عرفوا المخطوطات المانوية المزوقة بالتصاوير ، فالمعروف أن مانى مؤسس المذهب المانوى كان مصوراً ماهراً وسار على دربه أتباعه الذين عنوا برسم التصاوير فى مخطوطاتهم، الدينية وتزيينها بالألوان البراقة .

وقد امتد المذهب المانوى إلى آسيا الوسطى حيث قبائل الاويغور التركية . وتشهد المراجع التاريخية بأن كثيرا من المانويين ، قدموا إلى العراق فى القرن الثانى للهجرة ، وكثر عددهم فى القرن الثالث ، وكانوا فى البداية يعتبرون من أهل الذمة ، ثم ضيقت الحكومة الخناق عليهم واضطهدتهم اضطهاداً شديدا .

كما نلاحظ فى تصاوير المدرسة العربية آثاراً فنية تأثرت بها منطقة الشرق الأدنى، منذ العصر الهلينستى ، ومن تلك الآثار أو العناصر رسوم الأشكال الطائرة ، سواء أكانت مجنحة أو بغير أجنحة والمعروف أنها انتشرت أيضاً فى الفن البوذى .

نجد فى تقاسيم الوجوه فى بعض التصاوير المدرسية العربية تأثيراً بيزنطياً، وهذا التأثير إنما يرجع إلى اتصال المصور ببعض المخطوطات البيزنطية ، ورغبته فى اقتباس بعض أساليبها ، كما لا ننسى أن العرب كانوا يعرفون قدر البيزنطيين فى التصوير .

وقد عاشت أساليب المدرسة العربية فى مصر والشام ، إلى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى ، كما امتد تأثيرها إلى بلاد المغرب . أما فى إيران فقد تطور أسلوب المدرسة العربية ومهد لقيام مدرسة جديدة فى مدارس التصوير الإسلامى.

المدرسة المغولية

كان طبيعياً بعد أن قضى التتار على الدولة العباسية فى العراق وإيران (٦٥٦هـ / سنة ١٢٥٨م)، أن تتغير التقاليد والعادات وكذا الطرز الفنية التى كانت سائدة فى تلك البلاد تبعا لتغير حكامها الجدد. فقد بدأ يظهر فى العصر المغولى فى إيران الذى امتد من سنة ٦٥٦ هـ إلى سنة ٧٥٠هـ (١٢٥٨ ـ ١٣٤٩ م)، ميل قوى وواضح للثقافة والحضارة والفن الصينى.

ذلك أن الأسرتين اللتين كانتا تحكمان فى الصين وفى إيران خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، كانت تجمع بينهما روابط الجنس المغولى ، هذا فضلاً عن أن المغول عند مجيئهم إلى إيران أحضروا معهم عمالاً وصناعاً وكتاباً وتراجمة من الصين.

وبرغم شهرة المغول فى القسوة وسفك الدماء ، فإنهم عاملوا الفنانين معاملة خاصة ، بل إنهم احتضنوا الممتازين منهم وضموهم إلى بلاطهم ، ومن ثم فقد كان عصرهم عصر ازدهار نسبى ، فى الفنون ولاسيما فى التصوير والخزف .

ومن المعروف أن إيران كانت تتبع المدرسة العربية فى التصوير ولكن على

الرغم من نجاحها فى البقاء وفى مقاومة التيار الجديد فى العصر المغولى، إلا أنها لم تخل من بعض العناصر والتفاصيل الصينية.

وبرغم بقاء المدرسة العربية الوطنية فى إيران فى العصر المغولى، فقد ظهرت مدرسة جديدة ذات أسلوب وطراز متميز يجمع بين الطابع المغولى والصينى، عرفت باسم المدرسة المغولية، وفيما يلى أهم مميزاتها :

أولاً : أن الموضوع الذى اهتمت به مدرسة التصوير المغولية، هو الحروب والصراع، الذى تبدو فيه الفروسية والشجاعة، وليس هذا بغريب بالنسبة للمغول الذين استطاعوا الاستيلاء على معظم دول وسط آسيا وغربها بحد السيف وبالكر والفر، أن يكون موضوع الحروب، من الموضوعات المحببة للسلاطين والأمراء.

وقد ترتب على كثرة الإقبال على تصوير الحروب ومناظر حشد الجيوش أن أصبحت الصورة تعتريها مسحة من الخشونة والكآبة وعدم البهجة. ولكن ليس معنى هذا أن المدرسة المغولية قد خلت من الموضوعات الأخرى، فلعل من أجمل المخطوطات المصورة فى المدرسة المغولية كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع (المحفوظ فى مجموعة مورجان بنيويورك) وكذا كتاب كليلة ودمنة التى جمعت فى مرقعة للشاه طهماسب (المحفوظة فى مكتبة جامعة اسطنبول) اللذين ضما الكثير من الرسوم والصور الحيوانية والنباتية فى العصر المغولى.

ثانياً : تميزت المدرسة المغولية بظهور البعد الثالث الذى افتقدته المدرسة العربية، فقد أصبحت الصورة المغولية تعبر عن العمق والتجسيم

بدلاً من السطحية وعدم العمق فى المدرسة العربية ، وذلك عن طريق حرص المصور على اتخاذ مقدمة تمثل الأرض وخلفية تمثل السماء .

كما استخدم الفنان عدة مستويات فى تمثيل الأرض بعد أن كانت خطا واحداً فى المدرسة العربية مما أكسب الصورة قدراً غير قليل من العمق . وكانت خلفية الصورة ترسم بحيث تغطى السماء أو الأفق الذى كثيراً ما كان يخرج عن حدود إطار الصورة .

ثالثاً : نلاحظ أن المصور المغولى قد تجاهل فى صوره التعبير عن الساحة الوسطى، مما يجعل الصورة تبدو وكأنها تعبر عن إقليمين منفصلين، المقدمة التى توحى بالارتفاع، والخلفية التى تعبر عن الانخفاض . وقد كان المصور المغولى فى هذا الشأن متأثرا بالأسلوب الصينى .

رابعا : وقد امتازت المدرسة المغولية بالقرب من الطبيعة إلى حد ما فى رسم النباتات والزهور بعد أن كانت ترسم بالأسلوب التقليدى فى المدرسة السلجوقية أو العربية. هذا وقد أخذ الفنان الإيرانى عن فنون الشرق الأقصى، بعض الموضوعات الزخرفية، ولا سيما رسوم السحاب الصينى (تشى).

خامسا : كانت الرسوم الآدمية والحيوانية تلعب الدور الأول والأساسى فى عناصر الصور المغولية. وكان يحرص الفنان على أن تشغل الرسوم الآدمية حيزا كبيرا، والتى كثيرا ما كان يرسمهابمقاسات كبيرة بحيث يبدأ القدم من مقدمة الصوره وينتهى رأسه عند الإطار

العلوى. ويتجلى التأثير الصينى واضحا فى سحن الأشخاص وخاصة العين المنحرفة .

كما عنى بمراعاة النسب التشريحية فى رسم صور الحيوان، كذلك أخذ عن الصين رسوم بعض الحيوانات الخرافية التى امتاز بها الفن الصينى .

سادسا : وبرغم قصر أمد المدرسة المغولية فى التصوير، وبرغم افتقارها إلى الرقة والأناقة، التى تميز بها التصوير التيمورى والصفوى، برغم هذا كله فإن المدرسة المغولية، تعتبر دون شك، سجلا موثقا لدراسة الملابس فى العصر المغولى. إذ نرى تنوع غطاء الرأس للرجال والنساء على مختلف درجاتهم ووظائفهم، وكذا التنوع فى ملابس الثياب وما يتبع ذلك من الجوارب والأحذية .

ولعل من أهم المخطوطات المصورة التى ظهر فيها التنوع والثراء فى غطاء الرأس وفى الملابس والثياب، الشاهنامة للفردوسى وكتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين .

سابعا : لقد نجح الفنان فى العصر المغولى فى هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية، مما ساعده على التوفيق بين تقليد الطبيعة إلى حد كبير، وبين اكسابها شيئا من الحركة وفى اتقان الرسوم الأدمية والحيوانية .

المدرسة التيمورية

لقد انقسمت إيران بعد سقوط أسرة هولاكو، مؤسس الدولة المغولية فى إيران، نتيجة لنمو النظام الإقطاعى الذى قطع أوصال الدولة وأدى إلى انحلالها ثم سقوطها . نقول انقسمت إيران إلى دويلات محلية كالدولة المظفرية فى إقليمى فارس وكرمان، ودولة الكرت فى هراة ودولة الجلائرين فى العراق، وغيرها من الدول التى ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك فى نهاية القرن الثامن الهجرى (١٤م) حين استقر له الأمر فى بلاد ما وراء النهر، وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران، وجزءا من جنوبى روسيا وشمال الهند، كما هزم العثمانيين عند أنقرة سنة ٨٠٤ هـ .

وإذا كان هولاكو قد خرب أثناء حروبه وفتوحاته المدن التى اعترضت طريقه، مما أدى إلى هروب كثير من الصناع والفنانين، إلا أن هذه الأحداث كانت عارضة اقتضتها طبيعة الحروب والفتوحات. ذلك أن هولاكو وخلفاءه سرعان ما شملوا بعنايتهم ورعايتهم، بل إنهم كانوا حين يخربون المدن يعنون بإنقاذ الفنانين وأصحاب الحرف والصناعات .

أما تيمورلنك فكان من القسوة وغلظة القلب، بحيث لم تسلم عاصمة من عواصم العالم الإسلامى التى فتحها من الخراب والدمار، مثل دمشق وبغداد ودهلى وشيراز. وبينما كان يخرب هذه العواصم كان يسعى جاهدا

لتجميل عاصمته سمرقند، التى أراد لها أن تكون سيدة الدنيا فى الحضارة والفنون . ومن ثم فقد سخر لها العمال والبنائين والمعماريين وأصحاب الصناعات والحرف فى دولته، فجعل الإشتراك فى تعميرها وتزيينها وتجميلها، فرضا واجبا على كل هؤلاء .

أما عن مدرسة التصوير التميورية ، فقد كان أهم مراكزها سمرقند التى اتخذها تيمورلنك مركزا لحكمه ، كما ظلت تبريز وبغداد من مراكز التصوير الهامة كذلك .

وفى عهد الملك شاه رخ ابن تيمورلنك الذى كان أكثر ملوك الفرس حبا للأدب والفنون وأشدهم عطفا على الفن والفنانين وأصحاب الصناعات والحرف، فقد أصبحت هراة محط أنظار كبار المصورين والفنانين وميدان عملهم .

وقد اعتبر كثير من مؤرخى الفنون ، مدرسة التصوير التيمورية فى عهد تيمورلنك ، مرحلة انتقال بين المدرسة المغولية ومدرسة هرات ، ذلك أن إيران صاحبة الحضارات القديمة ، استطاعت خلال العصر المغولى أن تهضم كل المؤثرات الأجنبية ، وخاصة الصينية التى أتى بها المغول وأدمجوها مع فنونهم وتقاليدهم الوطنية القديمة .

وهكذا نستطيع القول بأن مدرسة هرات كانت نهاية مراحل الاقتباس من الفنون الأجنبية والتأثر بها ، وأصبح ما نقل ، جزءا لا يتجزأ منها . وفيما يلى المميزات العامة للمدرسة التيمورية :

أولاً : لقد عنى الفنان فى المدرسة التيمورية بالمناظر الطبيعية بكل ما فيها من آدميين وحيوانات ، عنى عناية خاصة بمناظر الزهور والحدائق وآثار

فصل الربيع من تغريد البلابل وزقزقة العصافير ، واستعمال الألوان البراقة والساطعة التى توحى بالشباب .

كما حرص على تصوير البيئات المختلفة لإيران من الأشجار الطبيعية التى تعلو الجبال والتلال المرسومة على شكل الإسفنج .

ثانياً : حرص المصور أن تكون نسب الرسوم الآدمية طبيعية ، وتوائم الرسوم الأخرى التى تحيط بها ، بعد أن كانت فى المدرسة المغولية تمتد من مقدم الصورة حتى الإطار الأعلى دون مراعاة للعناصر الأخرى المحيطة بها .

ثالثاً : اختفت الخلفية تدريجيا التى كانت تعبر عن الأفق والسماء فى المدرسة المغولية ، وأصبح يرمز لها فى بعض الأحيان فى المدرسة التيمورية برسم ستارة . بينما اتسعت المقدمة بحيث تستطيع استيعاب جميع العناصر الطبيعية المتعددة التى عشقها الفنان وحرص على تسجيلها .

رابعاً : لقد أدى اختفاء الخلفية فى المدرسة التيمورية إلى العودة إلى السطحية التى كانت سائدة فى المدرسة العربية ، وبذلك تلاشى العمق والتجسيم وغلب عليها الطابع الزخرفى والبعد عن الواقع .

خامساً : ولعل من أبرز مميزات المدرسة التيمورية ، عناية الفنان برسم العمائر فى خلفية الصورة بدقة ، وتأنق وملء مساحاتها بالزخارف الهندسية والنباتية المورقة ، مما لم تعرفه مدارس التصوير الإسلامية من قبل .

كما عنى بصبغ أرضية الصورة ببعض الحزم النباتية الصغيرة من الزهور والورود فى تنسيق زخرفى بديع .

وإلى جانب المميزات العامة للمدرسة التيمورية ، هناك مميزات فرعية انفردت بها مراكز التصوير المتعددة ، التى وجدت وترعرعت فى العصر التيمورى فى إيران ، والعراق ، وسنتناول مميزات كل منها على حدة .

التصوير فى عصر الجلائرين

من المعروف أن دولة الجلائرين من الدويلات المستقلة التى احتلت العراق ، وغرب إيران ، بعد سقوط دولة المغول . وقد استطاع تاج الدين شيخ حسن بزرك ، أن يسيطر على العراق ويتخذ بغداد عاصمة له . كما استطاع ولده أويس فى ضم أذربيجان وتبريز ثم الموصل وديار بكر.

وبرغم الحروب الكثيرة التى خاضها الجلائريون والفتن والقلاقل التى تعرضوا لها بعد أن استولى التيموريون على حكم إيران ، فقد بذلوا عناية شديدة لرعاية الفنون والفنانين ، فقد كان بلاطهم فى بغداد وتبريز معهدا فنيا تربى فيه وتخرج منه كبار الفنانين ،بل لقد تتلمذ فيه بعض سلاطين الجلائريين أنفسهم وبرعوا فى فن التصوير .

فقد ذكر (دولتشاه) فى مقالة عن التصوير ، أن السلطان (أويس) كان ماهرا فى رسم الأشخاص ، وأن المصور المشهور شمس الدين تعلم فى بلاطه، كما أن السلطان أمر المصور عبد الحى تلميذ شمس الدين بالكثير من معلوماته الفنية . كذلك أجاد السلطان أحمد التصوير والتذهيب والخط .

بل لقد أمدت مراكز التصوير فى بغداد وتبريز سلاطين التيموريين

بالكثير من عظماء المصورين ، فقد أخذ تيمورلنك عندما استولى على بغداد من الجلائرين الأستاذ عبد الحى إلى سمرقند ، واستقدم أمير هراة بايسنقر ميرزا من تبريز سيد أحمد النقاش وخواجة على الموصر وقوام الدين المجلد وفريد جعفر الخطاط وأسند إليهم القيام ببعض الأعمال الفنية .

ومن أهم مميزات هذا المركز النقاط الآتية :

- إذا كانت الصور الجلائرية قد سارت على الخط العام للمدرسة التيمورية ، الخاص باختفاء الخلفية التى أعطت المدرسة المغولية شيئاً من العمق ، إلا أنها احتفظت ببعض مميزات المدرسة المغولية مثل كبر حجم رسوم الأشخاص نسبيا و إهمال التفاصيل .

- وضوح الانفصال بين المقدمة والمؤخرة وتسجيل رسوم الموضوع الرئيسى فى مقدمة الصورة .

- رسمت العناصر الطبيعية فى بداية الصور الجلائرية قليلة الدقة والتأنق والتصميات الزخرفية بسيطة وغير متداخلة .

- وبرغم عدم دقة الرسوم فى معظم الأحيان ، إلا أن الفنان الجلائرى قد برع إلى حد كبير فى استخدام الألوان القليلة ، التى وزعها بمهارة فائقة مما أكسب الصورة حيوية غطت على رداءة الرسوم وتكلف الحركات الآدمية والحيوانية .

- لقد عنى المصور بالتقيد بتمثيل الطبيعية وعناصرها تمثيلا حرفيا ولكنه ترك لخياله حرية تشكيله فى موضوع زخرفى متناسق .

- جمعت بعض الصور بين رسوم الموضوع وبين عبارات مكتوبة بخط

جميل وخاصة خط نستعليق، الذى كان أول ظهوره فى تبريز فى ذلك الوقت، مما يشير بطريق غير مباشر إلى الصلة الوثيقة بين التصوير والأدب. ويشارك صور تبريز فى استعمال الخط صور شيراز .

- إقبال المصور على رسم المناطق الجبلية التى كثيرا ما اتخذها مسرحا لأحداث موضوعه والتى رسم صخورها على هيئة تهشيرات منتظمة أو على شكل دخان كثيف .

المدرسة التيمورية فى شيراز

لقد كان لإقليم فارس وعاصمته شيراز مميزات سياسية وأخرى طبيعية كان لها أكبر الأثر فى تفوقها الفنى وخاصة فى التصوير ، فمن الناحية السياسية كان موقع إقليم فارس الجغرافى ، أقل الأقاليم عرضة للغزو الأجنبى ، ومن ثم أقلهم تأثرا بمؤثرات خارجية وأشدهم حرصا على الاحتفاظ بالتقاليد والعادات الوطنية وبالتالى عدم تأثر فن التصوير بالمؤثرات الصينية التى تأثرت بها مدرسة التصوير المغولية .

أما من ناحية البيئة الطبيعية ، فإن إقليم فارس وعاصمته شيراز يعتبر من أغنى الأقاليم الإيرانية بمناظره الطبيعية الخلابة ، وما تشتمل عليه من طلال وارفة وأزهار وثمار يانعة ومياه جارية وطيور وبلابل مغردة ، مما أمد مدرسة التصوير التيمورية بأهم مميزاته وهى ملء ساحة الصورة بمجموعات من النبات والزهور والأشجار والطيور وغيرها فى توزيع وتنسيق زخرفى بديع .

وفيما يلى تفصيل مميزات صور شيراز :

ـ توزيع العناصر الزخرفية توزيعا متماثلا فى الصورة مع العناية بالرسوم الأساسية و إهمال التفاصيل .

ـ قلة الرسوم الآدمية فى الصورة الواحدة والاقتصار على رسم الشخصيات الرئيسية فى القصة بحجم كبير نسبيا ، وإن كانت لم تبلغ فى حجمها

ضخامة مثيلاتها فى الصور المغولية. كما تمتاز الرسوم الآدمية بعدم الرشاقة والميل إلى قصر القامة .

ـ تقسيم أرضية الصورة بواسطة خطوط متعرجة ممتدة بانحراف إلى عدة مستويات .

ـ رسم الأفق على هيئة قوس ورسم الصخور بشكل أسفنجى وتشكيل وتشكيل بعضها على هيئة الحيوانات ، مما سنجده فى الصور التيمورية والصفوية والمغولية الهندية .

ـ الإقبال على رسم الصور التى تمثل المناظر الطبيعية البحتة ، الخالية من الرسوم الآدمية بل والحيوانية فى كثير من الأحيان . وقد رسمت هذه المناظر بطريقة اصطلاحية وموزعة توزيعا زخرفيا جميلاً .

ـ نجاح الفنان فى التوفيق بين البيئة وأحداث القصة فى انسجام تام ، دون تنافر أو طغيان ، كما استخدم الفنان الخط والتذهيب مع التصوير فى إنتاج فنى متكامل .

مدرســة هــراة

يعتبر بايسنقر من أعظم رعاة العلوم والفنون فى عصر ، بل لقد كان هو نفسه شاعرا وخطاطا ، فقد كانت عنده مكتبة استخدم فيها أربعين خطاطا، كما عنى بتزويق المخطوطات بالصور . وبفضل بايسنقر انتقلت الزعامة الفنية فى التصوير ، من شيراز إلى هراة .

فقد بلغ فن التصوير فى عهده درجة من التقدم ، لم يصلها مركز آخر فى إيران ، ومن ثم فقد اعتبر عهد بايسنقر العصر الذهبى للمدرسة التيمورية .

على أن هذه النهضة التى ظهرت فى عهد بايسنقر ، استمرت بعد وفاته، ولكن نشاطها ضعف بسبب الأحداث السياسية ، حتى تولى عرش السلطنة حسين ميرزا بايقرا فدبت فيها الحياة مرة أخرى .

وفيما يلى أهم مميزاتها :

- حاول المصور أن يضفى الحركة والحيوية على الرسوم الآدمية ، وذلك عن طريق الحركات والإشارات واللفتات ، كما أصبحت الرسوم معبرة عن شخصيات معينة .

- ترتيب العناصر حول محور الصورة فى الوسط ، هذا فضلا عن حركات التنغيم فى حركات الرأس والأيدى وما إليها .

ـ اصطلح المصور على استخدام اللون الذهبى للسماء واللون الرمادى والأزرق الخفيف للأرض ، أما الزهور والورود فقد لونت بألوان (فاقعة) .

ـ استطاع الفنان أن يحقق تناسبا موفقا بين الرسوم الآدمية والعمائر المستخدمة فى الصورة ، كما حرص على إظهار العمق عن طريق رسم جوانب العمائر وسور الحديقة ثم حدد نهاية كل مستوى بحائط أفقى .

ـ حاول المصور التعبير عن شىء من الواقعية رغم جهله بقواعد المنظور وعدم اعتماده على الضوء والظل .

ـ نجح المصور فى رسم الحشود وإن لم ينجح فى تمييز السحن .

ـ تقدم المصور تقدما باهرا فى رسم المناظر الداخلية بالإضافة إلى المناظر الطبيعية مثل غرف القصور والسرادقات ، بل والاستحكامات الحربية مثل القلاع والحصون كما عنى الفنان برسم الزخارف الدقيقة، التى تزين الفرش والسجاد والخلع والثياب .

ـ لقد انفرد المصور فى صور هرات بتصميم الصورة على أساس المثلثات ، ووفق بين المثلثات فى تنسيق زخرفى جميل دقيق .

بهزاد ومدرسته :

يعتبر بهزاد أعظم مصورى الإسلام قاطبة ، لقد ولد فى هراة وتلقى فيها فن التصوير على يد الفنان بيرسيد أحمد التبريزى ، والمصور ميرك نقاش ، وذلك فى عهد السلطان حسين بيقرا ووزيره مير على شير . وبقى بهزاد بمدينة هراة حتى استولى عليها الشاه اسماعيل الصفوى سنة ٩١٦ هـ فانتقل

معه إلى تبريز ، حيث بزغ نجمه وزادت شهرته وخاصة فى عهد الشاه طهماسب .

وقد أعجب به الأمراء والملوك فتسابقوا إلى جمع آثاره الفنية وغالوا فى مدحه والثناء عليه ، حتى شبهوه (بمانى) الذى كان يضرب به المثل عند الساسان فى إتقان التصوير .

وقد امتدت شهرة بهزاد فى إيران والهند ، بحيث أصبح من العسير فى كثير من الأحيان ، أن نعرف على وجه التحقيق التمييز بين الصور التى أنتجها، من تلك التى أقبل المصورون على تقليدها ، إلى حد أنهم كانوا يكتبون اسمه عليها ، خاصة وأن بهزاد كان من أوائل المصورين الذين عنوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنية .

وكان بهزاد أول مصور إسلامى استطاع أن يتفوق على الخطاطين وينتصر عليهم فلم يعد الخطاط هو المتحكم فى المساحة التى يرسم فيها بهزاد صورة فى المخطوط ، كما لم يعد هو الذى يعين لبهزاد الموضوع الذى يرسمه ، ومن ثم فقد أصبح المصور بعد بهزاد يسبق الخطاط فى المرتبة .

وقد برع بهزاد فى استعمال الألوان وفى مزجها وتفهم أسرارها ، وفى التعبير عن الحالات النفسية للرسوم الآدمية ، كما نجح فى رسم العمائر والمناظر الطبيعية .

وقد يكون بهزاد أول مصور إسلامى رقم الصورة الشخصية ، فقد عمل صورتين للسلطان حسين بيقرا ولمحمد خان ونجح فى توضيح تفاصيل الوجه والتفاصيل الجسمية . وقد تفرد بهزاد برسم صورة شخص بربرى

فى كثير مـن صـوره وكذلك صـور الدراويـش مـن العـراق وإيـران .

ومن المصورين العظام الذين عاصروا بهزاد وكانوا فى الأصل فى هراة ، المصور قاسم على الذى نجد إمضاءه على مخطوط (المنظومات الخمسة) .

وقد ازدهرت فى العصر التيمورى مدرسة أخرى فى بخارى فى القرن العاشر الهجرى ، التى هاجر إليها كثير من فنانى هراة ، بعد استيلاء الصفويين عليها ، ومن أشهرهم المصور محمود مذهب ، وشيخ زاده محمود تلميذ بهزاد . ومما يلاحظ فى الصور المنسوبة إلى مدرسة بخارى أن غطاء الرأس مكون من قلنسوة مرتفعة ، ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل .

مدرسة التصوير الصفوية

لقد عنى ملوك الدولة الصفوية عناية فائقة بالفنون (وخاصة فنون الكتاب) لم يسبق لها مثيل ، ويكفى للتدليل على ذلك أن مؤسس هذه الدولة ، وهو الشاه اسماعيل الصفوى ، عندما نشبت الحرب بينه وبين الترك سنة ٩٢٠هـ ، لم يكن يهمه زوال دولته بقدر جزعه من أن يقع بهزاد ، والخطاط شاه محمود نيسابورى ، فى يد أعدائه ولذا أخفاهما فى قبو . وكان أول شيء سأل عنه واطمأن عليه بعد انتهاء الحرب هما بهزاد وشاه محمود نيسابورى .

وكان اعتناء الدولة الصفوية بالفنانين والفن شيئاً طبيعى ، إذ أنها أول دولة وطنية منذ العصر الساسانى ، ومن ثم فقد وطدت العزم على أن تعيد لإيران مجدها الفنى القديم .

وقد حفظ لنا المؤرخ الإيرانى خواندمير وصفا مفصلا لمجمع فنون الكتاب والمكتبة الملكية ومافيها من خطاطين ومصورين ومذهبيين ، الذى أمدهما العصر الصفوى بالعديد من الصور الجميلة ، التى كان معظمها يمثل أبهة القصور وحياة الملوك والأمراء وكبار رجال الدولة وحياة البلاط، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر فاخرة ومجالس الطرب والغناء .

وقد اصطلح علماء الآثار والفنون على تقسيم العصر الصفوى ، من حيث الفنون عامة ، وفنون الكتاب خاصة إلى قسمين :

عرف القسم الأول باسم المدرسة الصفوية الأولى ، التى تبدأ من عهد الشام اسماعيل الصفوى (سنة ٩١٦هـ / ١٥١٠م) حتى بداية حكم الشاه عباس (٩٨٥هـ / ١٥٨٧م) أى قرابة ثلاثة أرباع القرن ، ومن أعلام مصوريها آقاميرك ، وسلطان محمد ، ومظفر على ، مجمدى ، ميرسيد على ، سيد نقاش ، وشاه محمد ، دوست محمد (وشاه قولى التبريزى وشيخ زاده) .

وعرف القسم الثانى باسم المدرسة الصفوية الثانية التى بدأت بتولية الشاه عباس حتى نهاية حكم فتح على شاه (١٢٣٠ هـ / ١٨٣٤م) . ومن أشهر مصوريها ، رضا عباس ، محمد قاسم التبريزى . محمد يوسف ، محمد على التبريزى . وقد حرص علماء الآثار على هذا التقسيم لما امتازت به كل فترة من الفترات التى أشرنا إليها بمميزات خاصة سنتناول كل منها حدة .

المدرسة الأولى :

ـ نجح الفنان فى المدرسة الصفوية الأولى فى تأليف موضوع الصورة وفى توزيع الرسوم الآدمية والحيوانية فيها مع مراعاة النسب بين تلك العناصر كلها .

ـ توحدت الأساليب الفنية فى المدرسة الصفوية بعد أن حققت الدولة الوحدة السياسية فى البلاد كلها وأصبحت تبريز وقزوين هما المركزين الوحيدين الذين سار على نهجهما سائر أقاليم الدولة .

ـ تمتاز المدرسة الصفوية الأولى بغطاء الرأس المكون من عمامة مرتفعة

باستدارة يبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء . ولكن ليس بالضرورة أن يكون اختفاء العصا الحمراء أو ظهور العصا السوداء مما يدل على أن الصور ليست من المدرسة الصفوية الأولى ، ذلك أن العمامة ذات العصا كانت فى أول الأمر ، شعار الأسرة الصفوية وأتباعهم ، حكمها فى ذلك ، حكم العصابة الطائرة عند الساسان التى كانت تمثل شارة ملكية .

ومما يجدر ملاحظته بالنسبة لهذه العمامة ، أن شأنها ضعف حتى أصبح وجودها نادرا فى الصور التى رسمت بعد وفاة الشاه طهماسب (٩٨٤ هـ / ١٥٧٦م).

- برع المصور فى استخدام الألوان ومزجها فى إتقان عجيب ، وكذا فى رسم الجموع وتوزيعها فى الصور ودقة رسم الحيوانات ولا سيما الخيل التى برع فى رسمها بدقة متناهية .

- تمتاز المدرسة الصفوية الأولى باستعمال الفنان خيالا واسعا فى رسم موضوعاته وإبراز الحركة وحيوتها مما جعلها من أبدع آيات التصوير الإيرانى .

- نقل موضوعات وأسلوب المدرسة الصفوية الأولى على القاشانى والسجاد وخاصة عندما أصبح (السلطان محمد) رئيسا لمجمع الفنون الجميلة فى تبريز ، فقد أصبح تأثير المصورين عاما فى ميادين الفن الإيرانى .

- امتازت المدرسة الصفوية وخاصة صور المصور (ميرسيد على) بجمعه عدة مناظر بعضها فوق بعض فى الصورة الواحدة ، ويبدو ذلك واضحاً فى الصور التى وضح بها مخطوط من (المنظومات الخمس) لنظامى .

المدرسة الثانية :

ـ تمتاز هذه المدرسة بالجمود والاضمحلال فقد أصبحت كلها تقريبا تقليدا للسلف وإن كانت قد أخذت شهرة غير حقيقية عن طريق الأوروبيين الذين كانوا لا يعرفون المدرسة الأولى .

ـ كان لنقل الشاه عباس العاصمة إلى أصفهان أثر كبير فى تنوع الأسلوب الفنى وذلك لقربها من البلاد الهندية ، والتأثيرات الأوروبية التى جاءت مع البعثات والسفارات .

ـ عناية الفنانين فى هذه المدرسة بالنقش على الجدران .

ـ رسم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران ، وذلك لانصراف الأمراء ورجال البلاط عن اقتناء المخطوط المصورة .

ـ شيوع رسم الصور من غير الملونة نتيجة لزيادة المنتجات التجارية التى لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة .

ـ طرأ تغيير كبير على المدرسة الثانية فى القرن الحادى عشر للهجرة ، فقد قل عدد الأشخاص وأصبح الفنان يكتفى برسم شخص أو اثنين فى الصورة .

ـ امتازت الرسوم الآدمية بالأوضاع المتكلفة والأجسام الهيفاء والأنوف الطويلة والأنوثة مما أصبح من الصعب فى كثير من الأحيان التفريق بين صور الرجال والنساء وخاصة فى صور الفنان رضا عباس .

ـ تأثر المصورين بالفنون والأساليب الغربية، كما تدل على ذلك الصور

الزيتية الكبيرة التى امتاز بها عصر الشاه فتح على الشاه المتأثر بالأسلوب الغربى أكثر من الطرز الإيرانية .

ـ اضمحلال المدرسة الصفوية الثانية فى بداية القرن التاسع عشر الميلادى بعد أن أصبحت صبغتها المميزة هى الأساليب الغربية .

مدرسة التصوير الهندى

لقد كانت الدولة التى أسسها الإمبراطور بابر (٩٣٢هـ/ ١٥٢٦م) أحد أحفاد تيمورلنك فى الهند ، مغولية لحما ودما ، ومن ثم فإن الفن الذى ساد فى بلاد الهند فى عهدهم كان متأثرا إلى حد كبير بالفن الإيرانى ، خاصة وأن الكثير من أباطرة الهند من المغول ، كان بلاطهم يزخر دائماً بعدد من مصورى إيران ذوى الخبرة والشهرة الواسعة .

بل إن أولئك الأباطرة كانوا يفخرون دائما فى بلاطهم من مهرة المصورين وبما قاموا برسمه من روائع الصور . ولعل أعظم ما كتب عن بهزاد يرجع إلى الإمبراطور بابر عاهل الدولة المغولية فى الهند ، فقد سجل فى مذكراته أنه درس صوره وأسلوبه دراسة فنية دقيقة ، وانتهى بقوله إنه أعظم المصورين قاطبة .

وبرغم ندرة ما خلفه لنا عصر بابر من صور ، إلا أن صورة المعركة الحربية ، المحفوظة فى مرقعة بمكتبة الد ببرلين لخير شاهد على تأثر مدرسة التصوير المغولية فى الهند بمدرسة تجارى وبأسلوب بهزاد .

ولقد كان للفترة التى قضاها الإمبراطور همايون منفيا فى إيران ، والتى كان ينزل فيها ضيفا على الشاه طهماسب أثر كبير على التصوير الهندى ،

فلقد أتاحت الفترة التى قضاها همايون فى إيران والتى امتدت (٩٤٦هـ إلى ٩٦٣هـ) الفرصة ، لمعرفة كثير من أعلام المصورين فى البلاط الإيرانى ولاسيما (خواجه عبد الصمد الشيرازى وميرسيد على) اللذين أصبحا بعد ذلك مصورين فى البلاط الهندى ، واللذين قاما بعمل بتوضيح قصة « أمير حمزة» فى ألف وأربعمائة صورة كبيرة مرسومة على القماش ، وذلك بناء على طلب همايون وإن كان الجزء الأكبر منها قد تم فى عهد ابنه الإمبراطور أكبر وساعد فيها كثير من تلاميذهما من الهنود . وما تزال مجموعة كبيرة من هذه الصور محفوظة بمتحف الفنون الصناعية بالنمسا والباقى موزع بين متاحف العالم والمجموعات الأثرية الخاصة .

يعتبر عهد الإمبراطور أكبر ، العصر الذهبى للفنون عامة والتصوير بصفة خاصة ، فقد أنشأ مجمعا للفنون ألحق به أكثر من سبعين مصوراً معظمهم من الهنود الذين تتلمذوا على أيدى كبار المصورين الإيرانيين .

كما كانت المكتبة التابعة لهذا المجمع تضم أعظم ما أنتجته مدارس التصوير الإيرانية لدراستها والاهتداء بها ، وقد حرص مصورو هذا المجمع من الهنود إلى تقليد ومحاكاة الأسلوب الإيرانى إلى الحد الذى أصبح من العسير على غير ذوى الخبرة التمييز بينها وبين الأصل خاصة عندما يوضع اسم مصور إيرانى مثل بهزاد على الصورة .

ولعل من أحسن الأمثلة لذلك خمس صور من مخطوط (هفت بيكر) للشاعر نظامى المحفوظة بمتحف الميتروبوليتان بنيويورك .

ولقد ذاعت شهرة عدد كبير من مصورى مدرسة التصوير الهندية ، نذكر منهم منصور ومراد وعنايت ومانوهور وغلام على ومادهونان آزاد ، الذين

برعوا فى تصوير الحيوان والنبات. ومن أعلام مصورى الصور الشخصية Portraits أبو الحسن الذى لقب بلقب (نادر الزمان) وكذا ميرهاشم ومحمد فقير الله خان .

وإلى جانب مدرسة التصوير الهندى المتأثر بالإيرانى وجدت مدرسة وطنية تعتبر امتدادا للتصوير الهندى القديم عرفت باسم المدرسة الراجبوتية.

على أن التأثير الإيرانى الواضح فى التصوير الهندى المغولى ، أخذ يقل وتحل محله مؤثرات فنية هندية أصيلة بتأثير البيئة وتأثيرات أوروبية وفدت مع الجماعات التبشرية المسيحية ، التى استقرت فى منطقة (جوا) .

لذلك فقد قسم علماء تاريخ الفنون ، المدرسة المغولية فى الهند إلى مرحلتين وفيما يلى مميزات كل منها :

المرحلة الأولى :

١ ـ تمتاز المرحلة الأولى بقربها من التصوير الإيرانى فى القرنين التاسع والعاشر للهجرة وخاصة فى رسوم الأشخاص ذات الأسلوب الفسيفسائى فى التصوير ، الذى يتجلى فى دقة الرسوم وصغرها وألوانها المتعددة البراقة التى يغلب عليها اللون الأحمر والأزرق والذهبى ، كما تمتاز ملابس الأشخاص بازدحامها بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة .

٢ ـ قيام أكثر من مصور فى رسم إذ نرى على الصورة إمضاءين أو ثلاثة ويكون فيها قسمان مختلفان .

٣ ـ غالباما تكون صورة المرحلة الأولى توضيحا للمخطوطات الفارسية ،

والهندية على حد سواء ومن المصورين الذين نبغوا فى هذا الميدان ، والذين تتلمذوا على أيدى أشهر مصورى إيران ، والذين نبغوا فى المجمع الفنى الذى أنشأه الإمبراطور أكبر، بازوان ، ودارم داس، وفروخ بج، ونادسنخ، وولال .

المرحلة الثانية :

١ ـ الدقة فى رسم الأشخاص والإتقان فى تصوير الطبيعة ومراعاة قواعد المنظور ، إلى حد كبير وخلق نوع من الظل أكسب الأشكال شيئاً من التجسيم وقسطا من البعد الثالث .

٢ ـ الإقبال على الرسوم الشخصية (Portrait) إقبالا شديدا ، وخاصة فى عهد جهانجير . وقد امتازت هذه الصور الشخصية بالبراعة فى رسم الوجه بحيث تقرب من صورة صاحبها وتعبر عن أهم صفاته .

٣ ـ امتازت الرسوم الشخصية بممزات انفرد بها التصوير الهندى ، فقد كان يرسم فى أول الأمر ثلاثة أرباع الوجه ، ثم غلب عليها الرسم الجانبى ، متأثرين فى ذلك بما يروى فى هذا من الأساطير الهندية القديمة ، من أنه عندما أريد رسم صورة لبوذا فى حياته ، جعل خياله يسقط على قطعة من النسيج ومن ثم فقد أصبحت الرسوم الآدمية ترسم عند الهنود فى وضع جانبى فى معظم الأحيان .

٤ ـ تمتاز الرسوم الشخصية بإتقان رسم اليدين ، والتى غالباً مايرسمها المصور الواحدة فوق الأخرى ممسكتين بمقبض سيف ، كما كان يبرز رسم اليدين ممسكتين بوردة أو جوهرة .

ويغلب أن يكتب على الرسوم الشخصية اسم المرسوم فيها ، وإن كانت تكتب أحياناً على صور ليست لها رغبة فى إعلاء شأن الصورة .

٥ ـ الإقبال على رسم الحيوانات والنباتات والزهور الطبيعية التى يزخر بها إقليم كشمير ، والتى برع فى رسمها نادر العصر المصور (منصور)، كما برع فى رسم الحيوانات بأسلوب طبيعى ومعبر عن حركة صادقة المصور (مراد) .

٦ ـ امتازت المرحلة الثانية عامة بالأسلوب الآرى المتأثر بالشرق الإسلامى .

٧ ـ تمتاز برسم العمائر فى خلفية الصورة ، وبأسلوب طبيعى ومراعى فى قواعد المنظور إلى حد كبير .

المدرسة الراجبوتية

هى مدرسة هندية قديمة احتفظت بكل التقاليد والعادات القديمة المأخوذة عن الأساليب الفنية القديمة المأخوذة عن الاساليب التى ما تزال تحتفظ بها النقوش الجدارية القديمة بالهند وكذا المنسوجات القطنية . وكانت تقوم جنبا إلى جنب مع المدرسة المغولية الهندية .

ولكن بينما كانت المدرسة المغولية تشتهر برسم الأباطرة ومناظر البلاط وصور الطيور والحيوانات النادرة كانت المدرسة الراجبوتية الوطنية ، تمتاز بالصور والرسوم الشعبية المستمدة من القصص والملاحم الهندية .

وكان لهذه المدرسة فروع عديدة فى الأقاليم الشمالية من الهند، وخاصة فى راجبوتانا وبنجاب الهملايا وفى الشرق فى بندلكاند Bundelkhand وفى الجنوب الغربى فى جيرات gujarat وفيما يلى مميزات هذه المدرسة :

- تمتاز برسوم مناظر البطولة والفروسية ، التى ساعدت على بقاء الحضارة الهندية حية فى شمال الهند رغم احتلال المسلمين لها على يد محمود الغزنوى ١٠٠٠م . ذلك أن زوال الكثير من ممالك المشلوكياس (Vishnadevi) فى غرب الهند بعد وفاة فشنادفى (Vishnadevi) فى ١٢٦١م وفى كشمير فى القرن الثانى عشر ، قد أدى إلى استقلال عدد من الولايات الراجبوتية الصغيرة .

ـ لقد امتاز القرن (١٥) بإحياء التراث الوطنى والشعبى ، وذلك عن طريق الكاهن رامناندا Ramananda الذى بشر بدين بسيط يفهمه عامة الناس وانتشر أتباعه الذين عرفوا باسم (الأحرار) فى شمال الهند ، وأحيوا القصص والأساطير القديمة عن طريق الشعراء الذين أصبحوا فى القرن (١٦) هم زعماء هذه الحركة الدينية ، التى جسموها فى قصص الآلهة مثل راما Rama وسيتا Sita وتولزى داس Ramayana أوكرشنا ورضا Radha فى أغانى شاتنيا (Chaitanya) أو قصة الأميرة الراجبوتية مريان باى (Miran Bai).

ولعل أهم ما يميز المدرسة الراجبوتية ، أنه بدلا من أن توضح الصورة النص ، كما هو الحال فى كل مدارس التصوير الإسلامى ، أصبح النص أو الشعر يوضح لكى يوضح تفاصيل القصص الأسطورى السابق الإشارة إليه.

ـ تمتاز رسوم المدرسة الراجبوتية بقوة رسومها وأصالتها ، التى لم تفقدها رغم تطورها واحتوائها كل التأثيرات التى وصلتها عن طريق التجارة البحرية من فارس مثل الألوان الغنية والقوية المكونة من الأحمر والأزرق والذهبى وكذا الزخارف الدقيقة على المنسوجات .

ـ بالرغم من أن المخطوطات ظلت على الشكل القديم ، وهو الشكل الكثير الاستطالة الذى يشبه ورق أشجار النخيل ، فإنه كان يرمز إلى الثقوب الثلاثة التى يمر منها خيوط التجليد بثلاث نقاط ؛ حمراء مزخرفة .

ـ تمتاز رسوم الأشخاص فى هذه المدرسة ، برسوم الدمى وفى وضع جانبى (Profile) ، وتفاصيل الوجه التى ترسم فيها العين على شكل عين الطائر،

والضفائر الطويلة للنساء والملابس الشفافة فى المدرسة الراجبوتية بخلاف مدرسة جرات ذات الملابس النسائية غير الشفافة .

ـ تمتاز مبانى هذه المدرسة التى تظهر فى خلفية الصورة باحتوائها على اللون الأبيض الناصع .

ـ تمتاز خلفية الصورة بخلوها من الزهور والنباتات والزخارف التى تزدحم بها صورة المدرسة المغولية الهندية .

ـ ظهر تأثير المدرسة المغولية واضحا على مدرسة راجبوت فى القرن (١٨)، فقد أخذت الرسوم الشخصية وحياة القصور تلعب دورا هاماً . ويقال إن السبب فى ذلك ، هو هجرة الكثير من مصورى القصور فى عهد الإمبراطور أورانجزيت ، إلى حكام الأقاليم .

التصوير التركى

إنه من الصعب تحديد المناطق التى وجد بها تصوير تركى ، حيث أن الإمبراطورية العثمانية امتدت من شمال الصين إلى قلب أوروبا ، وشمال أفريقيا ، ومن ثم فقد اتصلت بكثير من الحضارات والثقافات. لذلك فإننا سنقصر دراستنا هنا على مدارس التصوير التى نشأت فى تركيا نفسها وليست فى مستعمراتها .

ولعل أقدم الأعمال التى تمت إلى الأتراك بصلة وما تزال باقية حتى الآن ، المخطوطات المصورة التى ترجع إلى الأتراك الاغور Uighur سنة ٧٥٠م . ولما سقطت دولتهم تحولوا إلى ترفان Turpan سنة ٨٤٠م التى كانت تابعة لهم منذ القرن (٨) الميلادى ، وجعلوا تشتشو (Chotcho) العاصمة ، التى عثر فيها على مخطوطات مصورة كما زينت جدران منازلها بالصور المائية. وترجع تلك الصور إلى القرن (٨ ـ ١٠م) وإن كانت معظمها فى حالة سيئة ولكنها أقدم صور عثر عليها حتى الآن فى التصوير التركى .

وتمتاز الرسوم الآدمية فى هذه الصور بالقرب من الطبيعة إلى حد كبير ، ويبدو أنها رسمت بأسلوب الرسوم الشخصية (Portrait) وخاصة صور الرجال بملابسهم المختلفة ، والموضوعات الطبيعية المتعددة التى تمثل رجال الدين المانشية وحفلاتهم الدينية .

وإلى الأغور ، يرجع الفضل فى نقل الديانة المانشية وكذا الثقافة التركية إلى الصين ، وكل دولا آسيا التى مروا بها ، وكذا أسلوبهم فى التصوير الذى ظل أثره باقيا على مناطق شاسعة من آسيا ، والتى ما تزال آثارها باقية فى العمائر التركية ، القرن (١٠ ـ ١١م) فى (سوق لشكر) وفى قصر الغزنوى . وتمتاز الرسوم الآدمية فى تلك الصور بالوجه المستدير والأنف الحادة والعيون المنحرفة .

وقد انقضت فترة طويلة بين تلك الصور الأولى للأتراك الأغور ، وبين التصوير الذى نشرته الدولة التركية السلجوقية المسلمة فى القرن (١١م) التى امتدت من إيران إلى العراق والشام والأناضول والحجاز وأثرت كثيراً فى العالم الإسلامى .

وبرغم انقضاء هذه الفترة الكبيرة ، فإن التأثير التركى القديم ما يزال باقيا إذ نراه فى رسوم البلاطات الخزفية فى مدينة الرى ، وفى منطقة قاشان وفى قصر قنقباد الذى بناه سلاجقة الروم والتى ظهرت فى رسومه الآدمية السحنة التركية ، التى وجدت فى التصوير الأغورى القديم . كما نرى التأثير السلجوقى فى خزف سوريا والرقة والموصل فى القرنين (١٢ ، ١٣م) .

هذا ويجب أن نذكر هنا أن التصوير السلجوقى قد تأثر هو كذلك بمؤثرات خارجية ، اكتسبها من جميع أنحاء العالم الإسلامى الذى حكمه أو سكن فيه .

وبرغم قلة الصورة التى ما تزال باقية من مخلفات سلاجقة الروم (الأناضول) إلا أنها تعطى فكرة واضحة عن مميزات التصوير السلجوقى فى الأناضول ، ومن أحسن الأمثلة لذلك مخطوطة وركا وجلشاه (Varkava

gulshah) التى تمثل قصة حب حزينة . وقد وضحت بسبع صور ، تبين التصوير التركى الأصيل الذى يتميز بالوجه المستدير والعين اللوزية والشعر المضفور .

وقد ظهر على بعض صور هذه المخطوطة اسم المصور (محمد بن عبد المؤمن الكوهى) ، وقد دلت الأبحاث الحديثة بأن هذا الفنان ينتمى لأسرة جاءت إلى قونية (Konya) من كوى واستقرت هناك ، مما يقطع بأن هذا العمل قد نفذ فى قونية القرن (٧)هـ عاصمة السلاجقة الأناضول .

وقد ظهرت صورة هذه المخطوطات Verkava Gulshah على شكل أشرطة بين النصر ، وقد رسمت العناصر على أرضية ملونة (فاقعة) مثل اللون الأزرق والأحمر .

وقد حرص الفنان على توضيح أحداث النص بأسلوب بسيط معبر مع استعمال أقل العناصر وأكثرها قربا من الموضوع .

وهناك مخطوط سلجوقى آخر يبين فى جلاء استمرار الأسلوب التركى القديم فى صور الأناضول ، مع بعض التأثيرات البيزنطية التى كانت سائدة فى الأناضول من قبل وهو (مقالة عن قداسة علم الفلك-Treatise Onas trolgypand Divination الذى كتبه نصر الدين السواسى فى مدينة اكسراى (Aksaray) للسلطان السلجوقى غياث الدين كيخسرو الثالث سنة ١٢٧١م .

وبرغم احتواء الصور على عناصر شرقية ، إلا أننا نلاحظ التأثير البيزنطى فى الصور الآدمية ذات الخطوط المحددة ، وفى إظهار العمق باستخدام

الضوء والظل بطريقة غير ناجحة تماما ، فقد كانت الصور تحتوى غالبا على شخصية أو اثنين مرسومين على أرضية ملونة ومسطحة .

وبرغم تأكدنا من وجود مدارس للتصوير التركى ، منذ فترة طويلة امتدت من القرن (٨) م حتى (١٤)م وانتشرت فى مساحات واسعة ، إلا أن قلة ما تبقى منه جعل الكثير من مؤرخى الفنون ، لا يلاحظون تأثيرها المباشر على التصوير الإسلامى .

أما فى العصر العثمانى فقد أمكن تتبع مدارسه ومميزاتها فى يسر وسهولة . وقد قسم علماء الآثار الإسلامية التصوير العثمانى إلى ست مراحل متميزة ، سنتناول كل منها على حدة :

١ ـ الفترة الأولى (سنة ١٤٥١ إلى سنة ١٥٧٤م) :

ترجع أقدم المخطوطات المصورة فى العصر العثمانى إلى عهد محمد الثانى وإن كانت المراجع الأدبية ترجعها إلى عهد مراد الثانى بن محمد الثانى (أو الفاتح) وتذكر بصفة خاصة حسام زاده صانه الله ، أشهر مصورى مدينة بروسة .

ومن أقدم هذه المخطوطات المصورة ، التى ما تزال موجودة (Dilsuzname) أى (الوردة والبلبل) تأليف بديع الدين التبريزى المؤرخ سنة ٨٦٠هـ / ١٤٥٥ م فى مدينة أدرين المركز الثانى للتصوير العثمانى . ويحتوى المخطوط على خمس صور تبين التأثير التركمانى ، وإن كانت المميزات التركية تبدو واضحة فى قوة الخطوط وجمودها ورسم الآدميين فى صفوف، وزى الرأس للمرأة التركية ورسم الزهور .

وهناك مخطوط آخر للطب يعرف Carrahiya - al Ahaganiya وضع للسلطان محمد الثانى فى مدينة أماسيا Amasya .

ويعتبر أسلوب هذين المخطوطين أسلوباً محلياً ولا يعبران عن أسلوب القصر فى ذلك الوقت ، ذلك أن السلطان محمد الثانى كان له مصورره، فقد كان راعيا للفنون والعلوم كما كان يميل للفنون الغربية ، فقد دعا إلى قصره المصور (Gentile Bellini) الذى بقى فى اسطنبول مدة عام وعمل صورة زيتية للسلطان. كما يقال إن Constanza de Forrara جاء إلى اسطنبول وبقى بها مدة ثلاث سنوات عمل فيها ميداليات للسلطان الفاتح .

كذلك جمع السلطان محمد الثانى فى قصره جماعة من أشهر فنانى الشرق، لعل أعظمهم هو سنان بك ، وكذا على شلبى زادة أحمد ، تلميذ سنان الذى اشتهر برسم الصور الشخصية ، وخاصة صورة محمد الثانى، الموجودة بالقصر والمنسوبة إلى سنان بك ، والتى صور فيها وجه السلطان فى وضع ثلاثة أرباع ، وفى وضع جالس ومربع الرجلين ويشم وردة بإحدى يديه ويحمل منديلا بيده الأخرى .

ونلاحظ فى هذه الصورة ، أن المصور التركى قد وصل إلى القمة من الناحية التطبيقية ، كما نلاحظ أنه قد جمع بين الشرق والغرب ، فبينما نرى جلسة السلطان وحركاته شرقية ، فإن الطريقة الفنية فى رسمه تأثرت بالأسلوب الغربى .

وفى عصر بايزيد الثانى ابن السلطان محمد سليم الأول ، اجتمع فى مرسم القصر خليط من الفنانين فقد كان جلليو مصطفى على ، وابنه تاج

الدين وتلميذ له يعرف باسم حسين بالى ، كانوا من حلب ، وغيرهم من إيران ومصر .

ولذلك فإن الصور العثمانية كانت تمثل طراز تلك الجنسيات جميعها ، فقد كانت أرضية الصورة ذات العناصر النباتية تمثل التصوير المملوكى فى القرن (١٤) ، بينما نجد أسلوب مدرسة شيراز فى رسم الأشجار والآدميين ، أما الأسلوب العثمانى المتميز فنلاحظه فى غطاء الرأس للرسوم الآدمية .

وفى عهد السلطان سليم الأول ، ظهر تأثير المدرسة الصفوية واضحاً وخاصة بعد انتصاره على تبريز (١٥١٥م / ٩٢١هـ) وخاصة فى مخطوطة (منطق الطير) التى يتجلى فى صورها تأثير مدرسة شيراز وتبريز فى القرن (١٦) ، مع بصمة واضحة من المميزات العثمانية .

وبرغم كثرة الطرز الشرقية والغربية التى أثرت فى التصوير العثمانى فى الفترة الأولى ، إلا أن الطابع العثمانى كان يغلفها بمميزاته الخاصة التى لاتخطئها العين .

ويعتبر بداية القرن (١٦) مرحلة النضوج بالنسبة للتصوير التركى ، وخاصة فى عهد سليمان القانوى ، الذى امتد قرابة نصف قرن من الزمان .

ولكن على الرغم من تمرس الفنانين الأتراك فى مرسم القصر ، إلا أن التأثير الصفوى وكذا الغربى كانا واضحين فى التصوير العثمانى فى القرن (١٦) م . وكان هذا شيئاً طبيعياً نظراً للظروف السياسية ، وعلاقة الدولة العثمانية بكلا المحيطين الشرقى والغربى عن طريق الحروب أو نتيجة للعلاقات الاقتصادية والاجتماعية .

وكان المرسم التابع للقصر المعروف باسمCemmaat - i - makkashan يضم نوعين من الفنانين ، قسم منهم أطلق عليه acem وذلك كناية عن الفنانين الأجانب ، والقسم الآخر أطلق عليه الروم كناية عن الأتراك.

وكان عدد الأتراك فى المرسم (٢٤) فنانا (و٢٠) تلميذا (صبى) بينما كان عدد الأجانب (١١) فنانا ، (٤) تلاميذ . وقد تناول كتاب (أهل الحرف) الحديث عن هؤلاء الفنانين فى إسهاب ، خاصة وأن عصر سليمان القانونى ، كان عصر ازدهار فنى وإقبال شديد على توضيح المخطوطات بالصور، ونقل هذه الرسوم على الخزف والفنون الزخرفية الأخرى كالنسيج والسجاد.

ويجب أن نشير هنا أنه على الرغم من تعدد الجنسيات التركية والأجنبية فى المراسم ، فليس معنى هذا وجود أسلوبين متميزين ، بل على العكس من ذلك ، فإن المخطوطة الواحدة كان يشترك فيها العنصران جنبا إلى جنب.

وهكذا نستطيع القول ، بأن الثقافات الثلاث التى بدأت فى الفترة الأولى وهى العربية والشرقية والعثمانية ، استمرت فى الفترة الثانية .

ولعل من أوضح مميزات هذه الفترة هو استخدام المصور الحصون والعمائر فى خلفية الصورة ، والتى أصبحت فى الفترة التالية من الموضوعات الشائعة فى التصوير العثمانى.

وقد ظهرت فى المخطوطات الأدبية لهذه الفترة ، مثل (ديوان على سيرناوى) مميزات أكسبتها شيئاً من الحركة . كما قسمت الصورة إلى عدة

مستويات ، وإن كان الموضوع واحداً فى كل مستوى لكن حركات الأسد وكذا أوضاع الفارسين اختلفت .

وقد أكسب هذا التنوع الرسوم حيوية امتازت بها صور هذه الفترة . كما أن الإطار الذهبى المحيط بالصور والمملوء بالرسوم النباتية ، يبين أن الصورة لا تزال تستعمل لزخرفة الكتاب وتوضيح المتن .

وقد كانت موضوعات الصيد المتكررة فى الصورة الواحدة ، وكذا غطاء الرأس المكون من عمامة كبيرة تلتف حول غطاء أحمر من مميزات صور هذه الفترة .

وفى عهد سليمان القانونى كانت المخطوطات التاريخية هى موضع اهتمام المصورين ، فقد سجلوا الأحداث التاريخية بواقعية كبيرة دون العناية بتطوير أو إظهار مميزات المدرسة العثمانية . ومن أهم المخطوطات المصورة فى ذلك العصر سليمان نامه .

وفى النصف الثانى من عهد سليمان القانونى ، ظهرت الصور الطبوغرافية التى انفرد بها التصوير التركى ، والخالية من الرسوم الآدمية .

أما الرسوم الحيوانية فقد كانت لمجرد الزينة ، وكان القصد من هذه الصور هو توضيح خرائط المدن والمواقع التى غزاها أو فتحها سليم الأولى فى العراق وفى إيران . مثل مخطوط بيان منازل السفر العراقى- The Bayan - i manazil ، وكذا سليمان نامه i - Safar - i - Iraqan .

ومن أشهر مصورى الطبوغرافية (نصوح السلاحى المطرقى Nasuh al Silahi - al Matragi الذى رسم المدن والمواقع الحربية بواقعية فاحصة وإن كانت قيمتها الفنية قليلة .

ويلاحظ فى الصور الطبوغرافية التى احتوت على رسوم المراكب أنها متأثرة بالأسلوب الغربى ، المعروف باسم البورتولانو Portulano style المأخوذ من كتاب مرشد البحار ووصف المرافىء والموانى .

وفى نهاية عهد سليمان القانونى ، وضح كتاب تواريخ سلاطين العثمانيين بالرسوم والصور ، على غرار كتاب الشهنامة للفردوس . وقد بدأت كتابة هذه التواريخ فى عهد محمد الفاتح Shahnamacilik ولكنها وضحت بالصور فى عصر سلمان القانونى .

وكانت الشهنامة التركية التى ألفها (عريقى) تقع فى خمسة أجزاء ، بدأت بتاريخ عثمان عازى وانتهى الجزء الرابع منها ببايزيد الثانى . وقد فقدت جميع تلك الأجزاء ولم يبق منها غير تاريخ سليمان القانونى وهو الجزء الخامس والأخير.

وقد امتازت صور السليمان نامة ، بعرض فريد ومتميز للموضوعات ، وخاصة فى المناظر الطبيعية وفى طريقة تنظيم صفوف الرسوم الآدمية وتوضيح حركاتهم ، التى تبين تسجيل صور الأطفال توطئة لدفع ضريبة إعفائهم من التجنيد فى صفوف الانكشارية . وقد حرص المصور على تزين أطفال المسلمين بتلوين ملابسهم ، أما الأطفال غير المسلمين فقد جعل ملابسهم حمراء ، كما حرص على إبراز حالة الخوف والعزلة على وجوههم .

وفى مخطوطة الفتوحات الجميلة Futuhat - i - vFamila رسم المصور (عريفى) قصة السلطان سليمان فى غزو هنغاريا واستيلائه على القلاع والحصون ، بنفس الأسلوب الذى رسمت به موضوعات سليمان نامة .

الفترة الثانية (١٧٥٤ م - ١٦٠٣م) :

لقد رأينا فى الفترة السابقة أن الفنانين الشرقيين والغربيين قد عملوا سويا فى مراسم البلاط السليمانى ، ومن ثم فقد كانت صور تلك الفترة لم يستقر أسلوبها بعد ، نتيجة للتأثيرات المتعددة والمتغيرة .

أما فى عهد السلطان سليم الثانى ومراد الثالث ، فإننا نجد أن مدرسة التصوير العثمانى ، قد اكتملت شخصيتها وابتعدت تماما ، عن المؤثرات الخارجية وأصبح لها أسلوبها المتميز .

فقد ابتعدت الصور عن رسم الزهور والأشجار التى تزين المناظر الطبيعية التى استعملت فى الفترات السابقة ، واقتصرت الصور على الرسوم الآدمية ، ذات الملابس الفاقعة الألوان والمرسومة على خلفية ذات ألوان باهتة لتوضيح الوصف التاريخى للأحداث ، التى كانت ما تزال هى الموضوع الرئيسى فى التصوير .

كذلك انتشرت الصور الشخصية التى بدأت تظهر لأول مرة فى عهد محمد الثانى ، بينما قل الإقبال على تصوير المخطوطات الأدبية ذات الموضوعات التقليدية القديمة مثل مخطوط (نزهة الأخبار أو الأسرار) التى كتبها أحمد فريدون باشا فى أوائل عهد سليم الثانى . وشهنامة سليم خان التى كتبها لقمان (Logman) التى شملت عهد مراد الثالث والتى قام بتصويرها مجموعة من المصورين الذين صوروا موضوعات الشهنامتين السابقتين وعلى رأسهم المصور عثمان .

وقد احتوت موضوعات الشهنامة الثالثة كثيرا من الموضوعات العلمية

وخاصة علم الفلك ، وأدواته كالإسطرلاب والربع المقتطر والمراصد وغيرها من الآلات والأدوات .

كما احتوت على وصف المدن والقلاع والحصون ومواقعها الاستراتيجية .

ونلاحظ فى رسم الصور الآدمية أنها قد صفت حسب المركز والوظيفة بالنسبة إلى قربها أو بعدها من السلطان، أو الشخصية الكبيرة التى تدور حولها أحداث الموضوع .

ولعل من أحسن الصور الشخصية التى صورت فى هذه الفترة ، تلك التى صورت فى عهد مراد الثالث فى المخطوطة التى كتبها لقمان واسمه (قيافة الإنسانية فى الشمائل العثمانية) التى احتوت على- (١٢) صورة لسلاطين العثمانيين رسم معظمها المصور عثمان .

وقد حرص عثمان على رسم السلاطين فى وضع منحن ، أو مربعى ومتجهين قليلاً إلى اليمين أو إلى اليسار على وسائد وفى أيديهم زهرة أو منديل .

ومما يجب ملاحظته أن ملابس السلاطين والوسائد التى يجلسون عليها وتلك التى يسندون إليها ظهورهم تكاد تكون واحدة دون أدنى تغيير فى كل صور. ولعل السبب فى ذلك هو أن سلاطين القرن (١٦) كانت ملابسهم الرسمية واحدة فيما عدا غطاء الرأس .

ومن المخطوطات الهامة والفريدة التى احتوت على صور ليس لها مثيل فى التصوير الإسلامى ، مخطوط (Suraama) الذى سجل وصف الاحتفالات التى أقامها السلطان مراد الثالث ، لولده محمد الثالث والتى كان يستمر بعضها مدة (٥٢) يوما ، تعرض فيها الألعاب النارية والأراجوز

وألعاب الرياضة البهلوانية (Ocrbat) وتمد فيها الأسمطة والولائم. وقد قام بتصوير هذه الاحتفلات المصور عثمان ومدرسته .

ولما كانت الاحتفالات تقام فى ميدان (Atmoydam) أو (Hippodrome) باسطنبول ، الذى يتقدم قصر إبراهيم باشا ، الذى كان يحضر إليه السلطان وحاشيته للتفرج على الاحتفالات ، لذلك نجد المصور قد سجل فى بعض صوره قصر ابراهيم باشا وكذا المسلة المصرية الموجودة بالميدان ، والشرفة التى أقيمت لكى يجلس فيها السلطان فى خلفية الصورة .

وتعتبر مخطوطة (Surnama) سجلا عظيما ليس للإحتفالات العثمانية فحسب ، بل للحياة الاجتماعية كذلك ، فقد سجل لنا المصور جميع النقابات ، وأصحاب الحرف بآلاتهم وأدواتهم ، كما سجل المسرح العثمانى وكذا جميع الألعاب التى كان يمارسها الشعب فى ذلك العصر .

وقد احتوت مخطوطة زبدة التواريخ على (٤٠) صور منها (٢٣) مخصصة لصور الأنبياء ، قام برسمها رؤساء المصورين كما جاء فى كتاب أهل الحرف فى قصر مراد الثالث ومحمد الثالث وأحمد الأول ، مصورون مثل عثمان وعلى وملة قاسم ومحمد بك وعثمان .

ولعل أعظم المخطوطات التذكارية التى ترجع إلى هذه الفترة Hunaraa-ma الذى يقع فى مجلدين ، والذى ألفه المؤرخ لقمان . وقد تناول الجزء الأول منه وصف وحفلات القبائل التركية والسلاجقة ، التى حدثت قبل تأليف هذا الكتاب، إذ أنها تبدأ بعثمان غازى مؤسس الدولة العثمانية حتى نهاية السلطان سليم الأول .

ومن مميزات صور هذه المخطوطة رسم العمائر والمبانى ، فقد صورها

المصور من عدة زوايا فبدت تحت وفوق وفى مستوى النظر فى وقت واحد .

وفى عهد السلطان محمد الثالث ظهر اتجاه جديد فى مدرسة تصوير هذه الفترة ، فقد زال من الرسوم الأدبية جمودها وخطوطها الحادة ووضعها فى صفوف حسب المراكز والوظيفة ، وبدأ فيها تأثير المدرسة الصفوية فى قزوين وأصفهان فى النصف الثانى من القرن (١٦) وبداية القرن (١٧) .

فقد أصبحت الألوان باهتة نسبيا عن الألوان التركية ، كما ظهرت مرة أخرى مجموعات الزهور المنثورة فى أرضية الصورة ورسم الأشجار والصخور والمياه بالأسلوب الاصطلاحى المعروف فى مدارس التصوير التيمورية والصفوية .

الفترة الثالثة :

استمرت المصادرة التاريخية هى المصدر الرئيسى للتصوير التركى فى النصف الأول من القرن (١٧) ، كما كان الحال فى القرن (١٦) ، وخاصة فى النصف الثانى منه .

أما النصف الثانى من القرن (١٧)، فقد ظهرت الألبومات والمرقعات الخاصة التى زخرت بالصور الشخصية للسلاطين والأمراء وكبار رجال الدولة . وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى نقص مصورى القصر الذين كانت تزدحم بهم مراسم القصور فى الفترات السابقة .

وقد أشار إلى ذلك كتاب (الحرف) وخاصة فى عهد السلطان أحمد ، وعزا ذلك إلى صغر سن السلطان وعدم اهتمامه بكتابه شاهنامات مثل أبيه وأجداده من قبل . ومن ثم فقد ظهر تاريخ حياة الوزراء مثل تاريخ (على

باشا) أكبر الوزراء فى عهد السلطان أحمد والذى كان حاكما على مصر .

ومن أشهر المخطوطات المصورة التى ظهرت فيها مميزات هذه الفترة إلى جانب الصور الشخصية كتاب الطالع والفأل (Falname) التى امتازت صوره بالحجم الكبير والتدرج فى استعمال اللون البرتقالى والأحمر .

كما تمتاز بالخطوط العريضة وبالتذهيب واختفاء التفاصيل المنمنمة والموضوعات الخرافية وخاصة فى تصوير قصص الأنبياء .

وفى عهد السلطان عثمان الثانى ، صورت مخطوطة جمعت ترجمة حياة شيوخ العلوم بعد ترجمتها إلى التركية (ترجمة شائق النعمانية) والتى قام بتصويرها أحمد نقاش ، الذى رسم صورته مع السلطان والوزير محمد باشا فى آخر المخطوطة .

وتمتاز الرسوم الآدمية فى هذه المخطوطة بكبر حجمها ورسم الوجه فى وضع جانب (profile) . كما تمتاز بمراعاة المنظور وبالألوان النافضة لخلفية الصورة وبعض مؤثرات أوروبية خاصة فى بعض التفاصيل المعمارية مثل استعمال (السلالم) .

وفى القرن (١٨) بدأت مدرسة التصوير العثمانية تأخذ طابعا جديدا بعد أن ترك السلطان أحمد الثالث أدرنة ورجع إلى إسطنبول سنة ١٧١٨ ، فى تلك الفترة التى عرفت فى تاريخ الدولة العثمانية باسم السوسن (Tulip) والتى امتدت من سنة ١٧١٨ـ حتى سنة ١٧٣٠ . وكانت تلك الفترة تمثل الثراء والبذخ والبهجة والسرور وخاصة لانتشار زهرة السوسن واهتمام الدولة والناس والفنانين بها .

وإذا كان السلطان أحمد الثالث لا يعد من أهل السياسة والإدارة ، إلا

أن الدولة وصلت فى عهده إلى درجة كبيرة من التقدم والازدهار فى الثقافة والفنون . فقد أنشئت فى عهده أول مطبعة وأقيم كثير من المكتبات والعديد من المنشآت العامة والدور والقصور .

كما كثرت مصانع البلاطات الخزفية التى كانت تكسى بها جدران المساجد والقصور وما إليها . وفى عهده كثرت كذلك إقامة الحفلات واستنباط أنواع جديدة ونادرة من زهرة السوسن، كما كان السلطان مولعا بالأدب وبالكتابة وبفنون الكتاب عامة وخاصة فن الخط ، ومن ثم فقد عنى بالخطاطين والكتاب والشعراء والفنانين وكان هو راعيهم .

ومن أشهر فنانى هذه الفترة فترة، السوسن التى امتدت مدة (١٢) سنة المصور (لونى) الذى أتى مع السلطان من أدرنة واسمه الأصلى عبد الجليل شلبى ، الذى صور (Surnama Vehbi) (سرنامة وهبى) التى احتوت ترجمة حياة أولاد السلطان الأربعة .

وتعتبر صور (السرنامة وهبى) أحسن وثيقة لذلك العصر ، كما أنها تمثل مميزات التصوير فى تلك الفترة أصدق تمثيل. فالصور تمتاز من حيث الموضوع بالدقة والحرص على النسب والأشكال ، وخلفية الصور كانت بسيطة وغير مزدحمة بالتفاصيل، مما أعطى الفنان فرصة إظهار الرسوم الآدمية والتمييز بينها ، كما مكنه من وضعها فى موضع مناسب للموضوع ولمركز الشخصية .

كذلك حرص المصور على إظهار الأبعاد الثلاثة للرسوم الآدمية عن طريق الظل وطريقة معالجة المنسوجات والملابس مما يدل على أن (لونى) كان على علم ودراسة واسعة بالفنون والتأثيرات الغربية مع محافظته التامة على التقاليد والأصول والأساليب العثمانية القديمة .

كذلك استمرت الصور الشخصية فى التصوير العثمانى دون انقطاع منذ عهد محمد الثانى إلى نهاية القرن ، فقد بدأت بعهد سنان ، مصور أحمد الثانى ثم أصبحت موضع اهتمام السلاطين والفنانين على حد سواء .

وامتازت الرسوم الشخصية فى هذا العصر بأنها لم تكن قاصرة على السلاطين وعلية القوم بل امتدت حتى شملت عامة الناس ، مثل الراقصات والمغنيات والشبان وجنود الانكشارية ، وكذا سفراء أوروبا وسفراء الفرس .

هكذا نستطيع القول بأن عصر السوسن فى تاريخ الفن العثمانى يعتبر مرحلة نضوج تام لشخصية التصوير التركى جمعت بين الفهم الكامل للتأثيرات والتيارات الغربية المعاصرة مع الإبقاء على الشخصية والقومية العثمانية الأصيلة .

كما امتازت مدرسة التصوير فى القرن (١٨) بالاهتمام برسم الزهور والإقبال عليها إقبالاً كبيراً ، التى برع فى رسمها الفنان عبد الله البخارى وكذا الرسوم الشخصية وخاصة النساء .

كما ظهرت فى صور هذه الفترة تأثير طراز الركوكو وخاصة فى النصف الأخير من القرن (١٨) وذلك بتأثير المصورين الأوربيين الذين وفدوا على مراسم القصر .

وفى نهاية هذه الفترة أصبح تأثير الفنانين الأوروبيين على مراسم القصر كبيراً إلى درجة أن التقاليد العثمانية الأصيلة أخذت تتلاشى تدريجياً .

المخطوطات
المصــــورة

المخطوطات العلمية :

١ ـ كتـــاب الحيل الجامـع بين العلم والعمل لابـن الرزاز الجزرى القرن (١٢)م .

٢ ـ كتاب الترياق ترجمة كتاب جالينوس القرن (١٢م) .

٣ ـ كتاب الحشائش أو خواص العقـاقير أو خواص الأشجار ترجمة القرن (١٢م) .

الحيوانات :

١ ـ البيطرة لابن الأحنف القرن (١٣م) .

٢ـ كتاب الحيوان للجاحظ القرن (١٣م) .

٣ ـ منافع الحيوان لابن بختيشوع القرن (١٤م) .

٤ ـ عجائب الحيوان للقزوينى القرن (٣٤م) .

٥ـ كتاب الفروسية .

النجوم :

١ ـ كتاب النجوم وصور الكواكب الثابتة - لعبد الرحمن الصوفى القرن (١٢)م .

الكتب الأدبية العربية :

١ ـ كتاب كليلة ودمنة عبد الله بن المقفع القرن (٨)م .

٢ ـ مقامات الحريرى أبو محسن القاسم بن على الحريرى

٣ـ الأغانى لأبى الفرج اصفهانى القرن (١٣م)

٤ ـ دمعة الباكى لابن فضل الله العمرى

الكتب الأدبية الفارسية :

١ ـ كتاب الشهنشاه للفردوسى (١٥ م) .

٢ ـ المنظمومات الخمس (١٢م) لنظامى - مخزن الأسرار (١) - خسرو وشرين (٢) - ليلى والمجنون (٣) - اسكندرنامة (٤) - هفت بيكر (٥).

٣ـ كتاب بستان سعد الشبرازى القرن (١٥م)

٤ ـ كتاب جلستان سعد الشبرازى القرن (١٥م)

٥ ـ منظومة خواجة كرمانى القرن (١٤م)

الكتب التاريخية والدينية :

١ ـ جامع التواريخ رشيد الدين القرن (١٤)م .

٢ ـ الآثار الباقية عن القرون الخالية : للبيرونى

٣ ـ تاريخ الطبرى ـ نسخة فارسية القرن (١٥م)

٤ ـ كتاب معروجنامة القرن (١٥م)

١ - **مخطوط كليلة ودمنة** ترجمة عبد الله بن المقفع فى أيام الخليفة العباسى أبى جعفر المنصور .

المخطوطات العلمية :

١ـ كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل :

لابن الرزاز الجزرى الذى أتمه ١٢٠٦م ويحتوى على الحيل الميكانيكية ووصف الآلات المختلفة من ضاغطة ورافعة وناقلة ومتحركة. وقد فقد المخطوط الأصلى. وقد وصلتنا عدة نسخ منه أهمها ما يأتى :

(أ) نسخة فى طريقا بوسراى : وهى من القرن (١٣م) ١٢٥٤، وتشمل على ٨٩ ورقة.

(ب) نسخة أخرى جزء منها فى متحف الفنون الجميلة بواشنطن : ضكان يعلن إنها جزء من المخطوط الأصلى ولكن ثبت أنه قد نزع من مخطوط محفوظ فى مكتبة أيا صوفيا وهى من مسخ خطاط مصرى فى القرن (١٤م) وأجمل ما فى المخطوط مجموعة من الصور تمثل الساعات .

(ج) ونسخة ثالثة فى متحف قرير بواشنطن : وترجع إلى القرن ١٤م.

(د) ونسخة رابعة فى مكتبة اكسفورد : تم نسخها فى القرن (١٥) فى ولاية مصر ولا تختلف رسومها عن المخطوطات السابقة .

من ذلك نرى أنه على الرغم من تفاوت الأزمنة التى نسخت فيها المخطوطات الثلاث الأخيرة فى القرنين (١٤)، (١٥) إلا أن رسومها وتصاويرها تكاد لا تختلف فى شىء يذكر عن النسخة الأصلية من المخطوط، أى أنه يتبع فى كل مميزاتها المدروسة السلجوقية أو العربية كما يسميها الدكتور حسن .

٢ـ كتاب ترجمة الترياق لجالينوس :

وهو من القرن ١٢ وليس لهذا المخطوط أية قيمة علمية وإنما هو أقرب إلى الخرافات والأساطير والمخطوط موجود بالمكتبة الأهلية بباريس وعثر عليه الدكتور بشر فارس . ويحتوى على ١٣ صفحة مصورة لأشكال النبات وجدولا لرسم الحيات كما تحتوى على صور تمثل مشاهير الأطباء الأقدمين كل منهم فى غرفته يطالع أو يدرس لتلاميذه .

١ - نسخة أخرى من المخطوطات بالمكتبة الأهلية بقنا : وهى غير مؤرخة ويرجعها البعض إلى القرن ١٣م والبعض الآخر إلى القرن ١٤م ويضم المخطوط غرة تشتمل على مناظر مختلفة

وكذلك على ١١ صـورة تمثل مشاهير الأطبـاء الأقدمين وأنواع الأفاعى كما تبين بعض الحالات التى عرضت لهؤلاء الأطباء .

٣ـ مخطوط كتاب الحشائش أو خواص العقاقير أو خواص الأشجار

وهى عبارة عن الترجمة العربية لكتـاب ديسقوريدس . وقد وصلتنا منه عدة نسخ تشتمل على تصاوير أهمها :

١ ـ مخطوط جزء منه فى مكتبة طوبقا موسراى :

وترجع إلى القرن ١٣م وتشمل الرسـوم بعض الأطباء وهم يعدون الأدوية أو يجرون العمليات الجراحية .

٢ – نسخة أخـرى فى ضريح الإمام الرضـا بمدينة مشهـد : وترجع إلى القرن ١٢م وتضم عددا من اللوحات .

المخطوطات العلمية التى تتكلم عن الحيوان :

حلقة بين كتاب أرسطو عن التـاريخ الطبيعى والكتب الأوروبية فى القرنين (١٦م) و (١٧م) ومن أهمها :

٤ ـ كتاب البيطرة :

وهو مختصر رسالة أحمد بن حسن بن الأحنف وقد نسخ فى بغداد فى القرن (١٣م)، وتحتـوى على ٣٩ صورة تشتمل على صـور خيل وآدميين وتوضح أمراض الخيل وطرق علاجها .

٥ ـ جزء كتاب الحيوان للجاحظ :

وهو بمكتبة الأمبرد زيانة بميـلانو ويرجع إلى نهاية القرن (١٣م) أو بداية القرن (١٤م).

٦ ـ كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع :

وهو سن أهم كتب الحيـوان وقــد وصلتنا منه بعض نسخ مصـورة منها :

١ - نسخة فارسية فى مجموعـة مورجان بنيويورك : ويرجع إلى نهاية القرن ١٣م أو بداية القرن ١٤م وتحتوى على ٩٤ صورة .

٢ - نسخـة فـارسية فى مكتبـة الأسكوريال بأسبـانيـا : وترجع إلى القرن ١٤م وتضم عددا من الصور .

٧ ـ كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى :

ويوجد منه نسختان :

١ ـ نسخة فى مدينة ميونيخ بألمانيا .

٢ - نسخة فى مجموعـة زره ببرلين وهى غير كاملة وترجع إلى القرن ١٤م أو ١٥م وكتبت فى مصر .

من الكتب العلمية أيضا كتب الفلك المصورة :

وهى تشمل على صور لرموز البروج والنجوم والكواكب . وأهمها:

٨ ـ كتاب النجوم وصور الكواكب الثابتة لعبد الرحمن الصوفى :

وجد منها عدة نسخ

١ – نسخة فى مكتبة طوبقا بوسراى : ترجع إلى القرن ١٢م وتضم ٤٦ صورة

٢ – نسخة بمكتبة الفتح باستانبول : ترجع إلى القرن ١٢ م أيضا

٣ – نسخة فى الفاتيكان : ونسخت فى مراكش وترجع إلى القرن ١٣م

٤ ـ نسخة بنيويورك

٥ – نسخة بالمكتبة الأهلية بباريس وتضم كثيرا من الرسوم الأدمية والحيوانية التى ترمز إلى مختلف البروج والنجوم وترجع إلى القرن ١٥ م

ومن الكتب التى تدخل فى نطاق الكتب العلمية :

٩ ـ كتاب عن ألعاب الفروسية :

محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

الكتب الأدبية العربية وهى التى تضم إلى جانب القيمة الأدبية قيمة فنية أخرى وأهم هذه الكتب وأقدمها .

١ ـ كتاب كليلة ودمنة :

ألفه بيدبة الفيلسوف الهندى فى القرن ٣ باللغة السانسكريتية

ويشمل على ١٢ بـابا ثم نقل إلى اللغــة البهلوية فى القــرن ٦ وأضيف إليـه ثلاثة أبواب وأخيرا نقله إلى العـربيـة عبـد الله بن المقفع فى القـرن ٨ وأضـاف إليــه ٦ أبواب فأصبح الكتـاب فى صورته العـربية يضم ٢١ بابا. وتعتبر الترجمة العـربية هى أصل الكتاب سـواء العربية أو المترجمة وتوجـد فى هذا الكتاب نسخ . كثيرة مصورة أقدمها يرجع إلى القرن ١٣ .

١- نسخة بالمكتبة الأهلية ببـاريس : وهى أقدم النسخ وتحتوى على ٩٨ صـورة ستـة فيهـا أضيفت فى القـرن ١٨ غير مـؤرخـة ولا يعرف مكان نسخها .

٢- نسخة أخرى بنفس المكتبة وهى أيضـا غير مؤرخة وتحتوى على ٩٧ صورة أضيف إليها ثلاث صور فيما بعد .

٣- نسخة فى المكتبة البودلية بأكسفورد : تضم ٦٧ صورة ترجع إلى الفرن (١٤م)

٤ ـ نسخة فى مكتبة ميونيخ .

٥ ـ نسخة فارسية بقصر جلستان بطهران وتنسب إلى هراة

٦- نسخة فـارسية فى مكتبة طوبقـا بوسراى كتبت فى هراة فى القرن (١٥م)

٢ـ مقـامـات الحريرى ألفـه أبو محمـد القاسـم بن على الحريرى فى القرن ١٢ :

وهو عبـارة عن مجمـوعة من القصص القصيرة يحكيهـا أحـد أثرياء

العـرب وهو الحرث بن همام ويذكـر فى كل حـادثة أنه شهـدها بنفسه وأن بطلهـا يسمى أبا زيد السروجى نسبة إلى بلدة سروج بأعلى نهر الفـرات وهو يعتبر من الكتـب الأدبيـة الطريفـة وقـد وصلنا منه نسخا كثيرة موزعة بين مكتبات ومتاحف العالم .

والكتـاب يعطينا صـورة واضحـة عن الحيـاة الاجتماعيـة فى ذلك الوقت فى قالب سهل فكه .

١ - نسخة فى المكتبة الأهلية بباريس ترجع إلى القرن ١٣ وتضم ٣٩ صورة

٢ - بنفس المكتبة : يرجع إلى القرن ١٣ م وتضم ٩٩ صورة

٣ - نفس المكتبة : غير مؤرخة تضم ٧٧ صورة

٤ - نسخـة فى المتحف البريطانى من القرن ١٣ تضم ٣١ ، وصـورة أضيفت فيما بعد

٥ - بنفس المتحف : يشتمل على ٨٤ صورة

٦ - بنفس المتحف : ترجع إلى القـرن ١٤م وهى تحتـوى على عـدد قليل من الصـور التـامـة، أمـا البـاقى بعضهـا لم يكمل تلوينه وتذهيبـه وبعضها لا يشتمل إلا على الخطوط الحمـراء المحدودة فقط مـاكت مسـاحـات كبيرة بيضـاء رسم فيهـا بعض صـور أشجار وغصـون ومن المرجح أن تكون الصور قـد رسمت فيما بعد أى بعد كتابة المخطوط .

٧- بنفس المتحف وتشتمل على ٧٨ صورة وتمتاز بإتقان رسومها

٨- نسخة بمتحف لينجراد : وهى غير مؤرخة وصورها على جانب كبير من الدقة والإتقان

٩- نسخة فى المكتبة الأهلية بقينا : ترجع إلى القرن (١٤م)

١٠- نسخة فى المكتبة البودلية فى أكسفورد ترجع إلى القرن (١٤م) وتضم ٣٩ صورة

٣ـ كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى :

قد عثر على أجزاء من نسخة مخطوطة لهذا الكتاب تشتمل على صور وترجع هذه النسخة إلى القرن (١٣م) وكانت تتألف من عشرين جزءا لم يصلنا منها غير ١٣ موزعة كالآتى :

١ـ أربعة بدار الكتب المصرية

٢ ـ تسعة فى المكتبة الأهلية بأستانبول

٣ـ نسخة فى برلين ترجع إلى القرن (١٣م)

٤ ـ بنفس المتحف ترجع إلى القرن (١٣م)

٤ـ كتاب دمعة الباكى :

لابن فضل الله العمرى وقد عثر على صورة فى مخطوط كتب فى دمشق فى القرن ١٤ وهى فى مجموعة شستربينى .

٥ ـ الكتب الأدبية الفارسية :

٥ ـ كتاب الشاهنامة للفردوسى :

والشاهنامـة تعتبر ملحمة فارسيـة تتألف من أكثر من ٥٠ ألف بيت شعر أتمها أبو القاسم الفردوسى فى ٤٠٠ه القرن ١١م وأهداها للسلطان محمـود الغزنوى ومـوضـوعها قصص ملوك الفـرس وتاريخهم حتـى الفتح العـربـى وقـد وصلتنا نسخ كثيرة من الشاهنامة أقدمها يرجع إلى القرن ١٤ وهى موزعة كالآتى :

١ - نسخة فى طوبقـا بوسراى : وترجع إلى القرن (١٤م) وبها خمس صفحات مزخرفة و ٨٩ صورة .

٢ـ نسخة فى ليننجراد : من القرن ١٤م

٣ـ نسخة فى مجموعة خاصة بباريس ترجع إلى القرن ١٤م

٤ـ نسخة فى طوبقابوسراى ترجع إلى القرن ١٤م

٥ - نسخة فى دار الكتب المصرية ترجع إلى القرن ١٤م

٦ - نسخة موزعة بين المتحف البريطانى ومجموعة شستربينى ترجع إلى القرن (١٤م)

٧ - المكتبة البودليـة فى أكسفورد : مكتوبة بخط نستعليق وترجع إلى القرن (١٥م).

٨ ـ دار الكتب المصرية ترجع إلى القرن ١٥م

٩ـ متحف جلستان بطهران ترجع إلى القرن ١٥م

١٠ ـ الجمعية الآسيوية بلندن من القرن ١٥ م

١١ ـ مكتبة البودلية من القرن ١٥م

٦ـ المنظومات الخمس :

لنظامى وهو من أعظم شعـراء فارس وتتألف المنظومـات من خمس قصائد كتبها فى نهاية القرن ١٢ م

الأولى : مخزن الأسرار : وهى ذات طابعى دينى صوفى

الثانية: خسر ووشرين : وهى قصة خرافية تشبه قصص الشاهنامة

الثالثة : ليلى والمجنون وهى تحكى قصة حب بين قيس وليلى

الرابعـة : إسكندرنامة : وتنقسم إلى جـزئين أقبال نامـة وخرد نامـة وقد عرض فيها نظامى موضـوعات علمية على هيئة مناقشة بين الإسكندر وأستـاذه أرسطو فجـاءت القصيـدة على هيئة دائـرة معارف .

الخامسـة: هفت بيكر : وهى تتكلم عن بهرام جور وقـد أورد سبع قصص لسبع بنات من بنات الملوك أغز من ببهرام جور وتتصل كل قصة بيوم من أيام الأسبوع وأحد الألوان السبعة .

١ ـ نسخة فى المتحف البريطانى : يرجع إلى القرن ١٥م

٢ ـ نسخة بالميتروبوليتان بنيويورك

٧ ـ كتاب بستان لسعد الشيرازى :

وهو يتألف من مجموعة من القصائد الخلقية :

١ – نسخة بدار الكتب : وهى أقـدم النسخ وترجع إلى القرن ١٥ م وتضم ٦ صور منها أربعة لبهزاد .

٨ ـ كتاب الجلستان :

وهو أيضا لسعـد الشيرازى وهو مجموعة مـن قصص بالنثر الأدبى تتخلله الأشعار .

(أ) نسخة من شستربينى ترجع إلى القرن ١٥م

٩ ـ منظومة خواجو كرمانى :

لكمال الدين أبو العطا محمـود بن على المعـروف بخـواجو كـرمـانى وتتحــدث المنظومــة عن غـرام الأمير الإيـرانى هماى بالأميرة الصينية همايون :

١ ـ نسخة بالمتحف البريطانى ترجع إلى القرن ١٤ م

لذلك شمل التصوير المؤلفات التاريخية والدينية :

١ ـ جامع التواريخ :

تأليف رشيـد الدين، وكان مـوضوع الكتاب فى أول الأمـر يشتمل على تاريخ المغــول بصفــة عــامـة ويتكون مـن مجلدين الأول

ويشتمل على تاريخ القبائل التركية والمغـولية وتاريخ جنكزخان وأسلافه وخلفائه حتى غازان .

والمجلد الثـــانى يشتمل على تاريـخ العـــالم منذ آدم وتـاريخ ملوك الفرس القدامى ثم تاريخ الإسـلام حتى سقوط الدولة العباسية وتاريخ كثير مـن الشعـوب والطوائف والأديان، وقـد كتبـه باللغتين العربية والفارسية .

أجزاء نسخة عربية بجامعة أدنبرة ترجع إلى القرن ١٤ م

٢ ـ أجزاء أخرى بالجمعية الآسيوية بلندن :

وترجع إلى القرن ١٤ م

٣ ـ نسخة فارسية فى طوبقا موسراى :

ترجع إلى القرن ١٤ م

٤ ـ نسخة فارسية بالمكتبة الأهلية بباريس

من القرن ١٤ م

٢ ـ الآثار الباقية :

عن القرون الخالية للبيرونى عنى فيه بدراسة تاريخ الأديان وذلك فى القرن ١١ م

١ - نسخة بجامعة أدنبرة من القرن (١٤م) وتضم ٢٤ صورة تمثل موضوعات دينية إسلامية ومسيحية

٢ – نسخة بالمكتبة الأهلية بباريس ترجع إلى القرن ١٧ م بمصر .

٣ـ تاريخ الطبرى :

١ ـ نسخة فارسية فى مجموعة شستربينى من القرن ١٥ م.

٤ـ كتاب معز اجنامة :

تم نسخه لشاه رخ فى هراه سنة (٨٤٠ هـ ـ ١٤٣٦ م)

١ ـ نسخة فى المكتبة الأهلية بباريس .

مقامات الحريرى : ألفه أبو محمد القاسم بن على الحريرى فى القرن ١٢ م وهو عبارة عن مجموعة من القصص يحكيها أحد أثرياء العرب وهو الحارث بن همام ويذكر فى كل حادثة أنه شهدها بنفسه وأن بطلها يسمى أبا زيد السروجى نسبة إلى بلدة سروج بأعلى نهر الفرات وهو يعتبر من الكتب الأدبية الظريفة وقد وصلنا منه نسخا كثيرة موزعة بين مكتبات ومتاحف العالم. والكتاب يعطينا صورة واضحة عن الحياة الاجتماعية فى ذلك الوقت فى قالب سهل فكه .

هلا للنشر والتوزيع

طبعة خاصة بمكتبة الأسرة

٦ شارع الدكتور حجازى الصحفيين - الجيزة
تليفون : ٣٠٤١٤٢١ تليفاكس : ٣٤٤٩١٣٩

رقم الإيداع : ٢٠٠٥/١٠٩٥٣

I.S.B.N 977-01-9675-4



إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة..
وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك